Criterion

VIRGIL NEMOIANU

STRUCTURALISMUL

Cu o culegere de texte traduse de
GABRIELA RĂDULESCU şi VIRGIL NEMOIANU

Editura
pentru Literatură Universală
București — 1967

Coperta de V. Socoliuc

Cuprins

NOTĂ BIBLIOGRAFICĂ 9

STRUCTURALISMUL, studiu critic

I. Introducere (Succesiunea de „concepte centrale" ca una din căile evoluţiei cunoaşterii. „Conceptele centrale" ca parte a istoriei secunde. Mecanismul prin care se manifestă şi acţionează „conceptele centrale".) 11

II. Conceptul de structură (Etimologia lui „structură". Primul pol al noţiunii şi sfera sa. Al doilea pol al noţiunii e un pas înainte. Rădăcinile filozofice ale noţiunii. Digresiune cu privire la pătrunderea noţiunii în ştiinţele literare. Rezumat: natura şi psihologia noţiunii.) 18

III. Conceptul de structuralism (Noţiunea de structură ca izvor al structuralismului. Ce efecte are origina sa asupra structuralismului. Filozofia cea mai apropiată de structuralism e fenomenologia. Cînd se transformă abordarea structuralistă în cu-

rent ? Păcate ale structuralismului. Structuralismul şi studiul relaţiilor sociale.) . . 29

IV. Structuralismul în critica literară (Analogie între abordarea structurală şi orice abordare critic-literară. Structuralismul pornit din lingvistică sau matematică. Structuralismul intrinsec critic. Structuralismul retoric. Pătrunderea structuralismului în metode învecinate : arhetipală, morfologia culturii.) 42

V. Structuralismul în creaţia artistică (În măsura în care arta e cunoaştere, se poate şi acolo înregistra un structuralism. Structurile pot fi şi obiect al artelor. Proza. Lirismul. Drama. Pictura. Muzica. Rezerve faţă de cele spuse.) 61

VI. Semnificaţia structuralismului în epoca noastră (Concluzii istorice : trăsături ale unei epoci în care constatăm dominaţia structuralismului. Structuralismul şi rudele sale filozofice. Deficienţele structuralismului. Lipsa sa de stabilitate. Tinde spre o extremă. Tinde spre cealaltă extremă. Alte deficienţe ale structuralismului. Concluzii.) 76

STRUCTURALISMUL ÎN DIFERITE DOMENII. Antologie de texte.

TEORIA LITERATURII :
René Wellek şi Austin Warren . . 93
Monroe Beardsley 104

CRITICĂ LITERARĂ :
Hugo Friedrich 115
Jean Starobinski 119
Wolfgang Kayser 124
Cleanth Brooks şi
Robert Penn Warren 130
Maria Corti 135

TEORIA INFORMAŢIEI ŞI ESTETICĂ :
Abraham Moles 141

LINGVISTICĂ :
Samuel Levin 154
Louis Hjelmslev 160
Ferdinand de Saussure 171

PSIHOLOGIE :
Kurt Koffka 174
Pierre Guillaume 179
D. Lagache 191

BIOLOGIE :
Etienne Wolff 193

FILOZOFIE :
Eduard Spranger 199

Notă bibliografică

Studiul de faţă îşi propune să ofere schiţa sumară a modului în care se organizează (în timp şi după discipline) diversele accepţiuni ale noţiunilor *structură* şi *structuralism*, atît de curent folosite ; încercăm să descifrăm sensul lor într-un context mai larg, al teoriei culturii. Selecţia caută să ilustreze orientări diverse în sînul structuralismului. Dat fiind cîmpul vast al investigaţiei, cele mai multe din faptele relatate au fost culese din surse indirecte. Astfel aş aminti cîteva lucrări de informaţie generală : *Der Grosse Brockhaus*, Wiesbaden, 1957, vol. XI ; *Dizionario Enciclopedico Italiano*, Roma, 1960, vol. IX ; *The Oxford Dictionary*, 1933, vol. X ; A. Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962 ; *Enciclopedia filosofica*, Venezia, 1957, vol. I—IV ; Istoria filozofiei de Windelband. Pentru sociologie am folosit mai ales Becker, Boskoff, *Modern Sociological Theory in Continuity and Change*, Dryden Press, New York, 1957 ; pentru psihologie lucrarea lui A. Wellek citată în text, cea a lui P. Guillaume din care am tradus un fragment, precum şi studiile lui Koffka şi Wolfgang Köhler. Pentru lingvistică, multe caracterizări provin din compendiul A. Graur, L. Wald, *Scurtă istorie a lingvisticii*, Bucureşti, 1961. Pentru paragraful de caracterizare a lui Claude Lévi-Strauss am folosit şi articolul lui Serge Thion, *La structurologie (Aletheia*, 1965) şi grupajul de studii din *Esprit* (10, 1962). În ceea ce

privește modul în care au fost grupate curentele de critică literară contemporană, el este în bună măsură îndatorat studiilor lui René Wellek (*Theory of Literature*, New York, 1952 ; *Concepts of Criticism*, Yale, 1962) și articolelor sale din *Lexikon der Literatur des XX. Jahrhunderts*, Freiburg i. Br., 1960. În capitolul IV am inclus cîteva pasaje din propriul meu studiu în curs de apariție *Cercetarea literară anglo-saxonă în secolul XX* (sub tipar în *Studii de Literatură Universală*, 1967). Aș mai cita aici două antologii, utile mai ales prin generalizările pe care le încearcă, aceea a lui R. Bastide și aceea a lui Cesare Segre. În alegerea textelor precum și în alcătuirea studiului am putut introduce o serie de ameliorări în urma prețioaselor sugestii ale lui Titus Mocanu, Sorin Alexandrescu și Dieter Fuhrmann, cărora le mulțumesc și pe această cale.

V. N.

I. Introducere

Succesiunea de „concepte centrale" ca una din căile evoluției cunoașterii. — Căile pe care pășește înainte cunoașterea sînt multiple ; istoria ei poate fi redusă la orice mai curînd decît la schema unui progres rectiliniu. Există, firește, calea majoră, spirala conștiinței umane, legată de evoluția societății ; există tot astfel calea cunoașterii științifice și filozofice, cu propria și complexa ei logică internă ; nu putem nega o anume valoare cognitivă acțiunii, intuiției și sentimentului (în cunoașterea estetică, pentru a da un singur exemplu) ; mai nou, se vorbește adesea de calea întortocheată și contradictorie a așa-ziselor „unități-idei" (cum le numește A. O. Lovejoy) — permanențe ale rațiunii umane, revenind în istorie sub deghizări diverse —, poate cea mai dependentă de „stilul epocii". Pe lîngă acestea (și altele, poate la fel de importante) putem să o distingem și pe cea a „conceptelor centrale".

Într-adevăr, se constată lesne că, din cînd în cînd, o anumită noțiune apare cu deosebită frecvență, ba se impune cu puteri de-a dreptul imperiale ; o astfel de noțiune și familia ei semantică încep să fie introduse în tot mai multe tărîmuri ale cunoașterii epocii respective, ea devine piatra de încercare a teoriilor, tot mai

multe noţiuni îi sînt subordonate, prin prisma ei sînt privite metodele existente ; mai mult, ea însăşi începe să dea naştere la metode care să-i fie adecvate. Într-un cuvînt, asistăm uneori la o întreagă mişcare de reorganizare a cunoaşterii, în care spiritele mai optimiste se grăbesc să vadă soluţia magică şi definitivă a mersului înainte, cele mai pesimiste o modă ridicolă şi stricăcioasă. Există curente ştiinţifice, după cum există curente artistice. După cuvenitul entuziasm şi cuvenita decepţie se constată de cele mai multe ori că rezultatul este nu atît un progres, cît o sporire a complexităţii metodice ; ştiinţele dispun de noi grupuri de metode, noi serii de experienţe, unghiuri de vedere inedite care, la locul potrivit şi în limitele lor, pot fi întrebuinţate cu bun succes sau care, împletite cu altele, pot împinge înainte cunoaşterea. Iar ca un rezultat secundar, dar nu cu totul neînsemnat, rămîn în marginea drumului construcţii părtinitoare, absolutizări ale speranţelor clipei, pe care încet le invadează amatorii de picant şi extravagant, dacă nu chiar de istoria literaturii. Extinderea pe care o pot lua astfel de noţiuni cu metodele şi viziunile atîrnătoare de ele este variabilă : „flogisticul“ şi „eterul“ s-au menţinut în ştiinţe destul de particulare ; o noţiune ca cea de „evoluţie“ în secolul XIX a cuprins mai toate ramurile ştiinţelor organicului, psihicului şi spiritualului — ba, geologia şi zoologia erau mai interesante ca istorie decît altminteri ; în deceniile II—IV ale secolului nostru, noţiunea de *valoare* a avut o anume preponderenţă în filozofie

şi ştiinţele umaniste. În sfîrşit, anume noţiuni fundamentale, cum ar fi *cauză*, *spirit* şi altele au cunoscut, fiecare din ele, mai multe perioade de proliferare intensă de pe urma cărora ştiinţa a profitat simţitor.

Aproape întotdeauna este vorba de concepte bine instalate în arsenalul epistemologic al omenirii, care atît înainte de perioada de dominaţie, cît şi după aceea sînt folosite cu necesitate obiectivă. Ele pot proveni dintr-o ramură particulară a ştiinţei sau pot fi concepte indispensabile, pot apărea în forma lor normală sau sub una deghizată etc. Perioadele în care par a deveni „concepte centrale“ se caracterizează însă prin omniprezenţa lor, prin îmbogăţirea şi epuizarea tuturor latenţelor şi implicaţilor lor, prin subordonarea, uneori arbitrară şi neavenită, a altor noţiuni, printr-un fel de forţare a datelor cunoaşterii şi a experienţei de cercetare precedentă. Proliferarea tocmai a unei *anumite* noţiuni dintr-o *anumită* perioadă nu este întru totul întîmplătoare. Nimeni nu poate nega că accentul pus pe *evoluţie* la mijlocul secolului trecut nu ar fi răspuns unor nevoi de cunoaştere stringente în acel moment. Dar totodată nu se poate nega că valul evoluţionist s-a abătut asupra întregului teritoriu al cunoaşterii, aproape fără discriminare, că aplicarea metodelor evoluţioniste a fost adesea necumpătată : nu o dată ea a riscat să ducă la pulverizarea unităţii obiectului cunoaşterii. Istoria ştiinţei este cea care are datoria să studieze mecanismul unui astfel de fenomen. Ne putem mulţumi cu ideea că o anumită noţiune şi metodă, re-

vendicate de situaţia cunoaşterii la un moment dat (de obicei pentru a compensa un anume gol, un minus), dobîndesc, prin acceleraţie, o inerţie care le face să se extindă în surplus asupra teritoriilor respective, să devină inutile sau tiranice. Refluxul lor care poate fi foarte lent coincide cu o nouă etapă a cunoaşterii. Bineînţeles, istoria ştiinţei nu este obligată să ţină seama de *toate* aceste meandre ale conceptelor, de aventurile lor mai trecătoare sau mai semnificative. Dar credem că ele sînt importante cel puţin pentru că reprezintă o punte de legătură între evoluţia ştiinţei si cea a culturii.

„Conceptele centrale" ca parte a istoriei secunde. — Într-adevăr, retrospectiv, istoria ştiinţei vede, împrejurul reţelei logice a unei evoluţii, şi petele multiple, suprafeţele colorate pe care le-au lăsat „conceptele centrale" ale unei vremi. Iar această succesiune de „concepte centrale", dependentă pe de o parte de evoluţia obiectivă a ştiinţei, se încadrează totodată în matca istorică a culturii de care ţine. (De altfel, faptul că Michelet sau Burton, ca să nu mai vorbim de Pliniu sau Vitruviu, se citesc azi ca literatură, dovedeşte nu numai o legătură, ci tendinţa operei ştiinţifice de a se asimila la un moment dat literaturii.) Fenomenul acesta al „conceptelor centrale", cu curentele pe care le stîrneşte, ni se pare subordonat unui fenomen mai amplu şi mai general.

Succesiunea istorică obiectivă a faptelor şi fenomenelor de cultură este însoţită şi slujită de o istorie, am zice

secundă, de o evoluţie a stilurilor şi modalităţilor artistice, a formelor şi uneltelor literare ; o „istorie" aflată în dependenţă relativă, variabilă faţă de cea dintîi. Din roiul de modalităţi şi forme[1] — unele permanente, altele recurente, unele pure şi fixe, cu evoluţie lentă, seculară, altele bastarde şi obraznice, unele cu luxurianţă ameţitoare, altele palide şi efemere — numai foarte puţine sînt cele care lasă o amprentă indelebilă asupra istoriei „majore", „principale", se contopesc cu conţinuturile de gîndire şi simţăminte ale unei epoci, reprezintă matca în care spiritul vremii se obiectivează. E drept că, din acestea, puţine devin stilurile majore („goticul", „barocul" etc.), istorice, semnul caracteristic al unei vremi. Dar şi celelalte păstrează o anumită semnificaţie umană : istoria unei epoci ar fi, fără foiala lor contradictorie, dramatică, stufoasă — o schemă aridă, lipsită de carnea vieţii. Tocmai printre aceste modalităţi şi forme se integrează ascensiunea şi declinul „conceptelor centrale".

Am vrea să adăugăm că, pînă la un punct, această distincţie este analogă cu cea adesea enunţată[2] între ope-

[1] Am căutat să ne exprimăm cît mai larg : este vorba atît de formele artistice cît şi de cele noţionale, atît de cele personale cît şi de cele obiective, atît de cele posibile cît şi de cele realizate. Înţelegem prin „forme şi modalităţi" de pildă sonetul, genul animalier în pictură, moda mesmerismului, predilecţia pentru noţiunea de „valoare", wertherismul etc.

[2] De ex. Dámaso Alonso, *La poesia española*, Madrid, 1957, pp. 212—216, sau Nicolai Hartmann, *Das Problem des geistigen*

rele de artă monumentale, perene, care, însuşite de atîtea alte epoci şi locuri, încetează de a-şi mai reprezenta fidel şi specific creatorul, şi, pe de altă parte, masa de producţii artistic-subartistice care nu poate fi văzută decît în categorii istorice. (Pe *Hamlet* ni-l amintim chiar dacă nu ştim nimic despre epoca elizabetană, în timp ce de *Ducele din Milan* al lui Massinger ne amintim numai dacă ştim destul de multe despre acea epocă. *Faust* sintetizează epocile şi stilurile, dar *Wanda, regina sarmaţilor* de Zacharias Werner nu poate fi imaginată decît într-un singur stil şi într-o singură epocă. *Gioconda* se dispensează de numele autorului ; abia după ce spunem Renaştere, Ferrara, Cosimo Tura, ne mai gîndim poate şi la *Sebastianul* său.) Evident, şi distincţia aceasta e subordonată celei de mai sus. Devine ispititoare o teorie a „secundarului" în cultură, a cărei concluzie ar fi, poate, că personalitatea, unicitatea unui moment este dată de ceea ce are el secundar, efemer, excentric ; şi că supravieţuirea sa este dublă — supravieţuire ca verigă într-un proces mai amplu, ca parte dintr-un întreg (aici contează numai semnificaţia, rolul, valoarea esenţei momentului în interiorul întregului) şi supravieţuire ca moment, ca personalitate (aici contează cît de bine sînt articulate secundarul şi esenţialul, cît de organică este unitatea între ele). O astfel de teorie ne-ar îngădui să

Seins, Berlin, 1933, cap. 56 c, sau, mai ales Benedetto Croce, *La Poesia*, Bari, 1925.

cîntărim valoarea „conceptelor centrale" şi a curentelor lor.

Mecanismul prin care se manifestă şi acţionează „conceptele centrale". — Oricum, reiese din cele de mai sus că e imposibil să despărţim discutarea noţiunii de cea a curentului care se bazează pe ea. Este evident după părerea noastră (şi dovada o constituie tocmai paginile ce urmează), că de vreo două decenii încoace ne găsim într-o perioadă caracterizată de o relativă dominaţie a abordării „structuraliste" în multe din tărîmurile cunoaşterii, şi poate chiar ale creaţiei artistice sau ale activităţii sociale (cel puţin în modul în care acestea se înţeleg şi se intenţionează pe sine). Afirmaţia aceasta nu va părea exagerată dacă vom preciza că ni se pare periculos să înţelegem „structuralismul" într-un mod îngust, că de fapt el este o mişcare încă mai largă decît pare, împăcînd în mod precar antagonisme poate ireductibile, ca un sîmbure al propriei pieiri. Ea nu se limitează la anumite principii codificate sau la anumite şcoli constituite, ci înglobează o mare diversitate de fenomene înrudite. Noţiunile de „întreg" şi „organic" pe de o parte, cele de „sistem", „funcţie", „regulă" de altă parte (împreună cu tot cortegiul de abordări ce decurg din aplicarea lor asupra cercetării şi a obiectului acesteia) se suprapun parţial, se întretaie cu „structuralismul". Înţelegerea limpede a acestui fenomen ni se pare esenţială. Ar fi foarte greu şi nu cine ştie ce profitabil să stabilim dacă frecvenţa termenului „structură" a produs „struc-

turalismul" sau invers. Desigur, *in abstracto,* putem construi un „model" al legăturii între ele. Vom avea întîi noţiunea. Apoi vom avea, potenţial, reducerea obiectului cunoaşterii prin acest unic divizor („structură"). Apoi vom vedea cum alte instrumente de cunoaştere (noţiuni etc.) i se supun, constituindu-se o *abordare ;* în jurul acesteia se va forma un curent sau o şcoală. În realitate, lucrurile nu stau aşa. Mai curînd s-ar spune că „abordarea" magnifică noţiunea. Este vorba de un proces simultan, complex de interacţiune, purtat de transformările din conştiinţa socială, culturală, istorică a societăţii. Dacă totuşi vom porni de la noţiunea de „structură", atunci nu numai de dragul unei anumite ordini, a trecerii de la simplu la complex, ci şi pentru că, în timp, noţiunea de „structură" este cea care precede. E drept, avînd un sens mult mai sărac şi limitat, ocupînd un loc mult mai modest în parada noţiunilor.

II. Conceptul de structură

Etimologia lui „structură". — Cuvîntul „structură" provine din latină, unde întîlnim substantivul *structura* cu înţeles de „construcţie" şi verbul *struere* (a clădi), al cărui participiu trecut pasiv era *structus.* De altfel, atunci cînd, cam prin secolul XIV, cuvîntul începe să se încetăţenească în limbile europene (în franceză şi

engleză, de pildă), el cere tocmai acest sens de edificiu, mod de a construi. Procesul de abstractizare avansează destul de încet, şi de abia spre secolele XVII—XVIII el începe să fie folosit în mai multe limbi şi în sensul de „relaţie reciprocă a părţilor sau elementelor constitutive ale unui întreg, determinînd natura sa, alcătuire".

Primul pol al noţiunii şi sfera sa. — Sensul iniţial se menţine, desigur, pînă aproape de zilele noastre (Pater îl foloseşte adesea pentru construcţie, iar în terminologia construcţiilor navale şi aeriene sau ale rezistenţei materialelor tocmai acest sens este cel care persistă), dar sensul mai abstract domină de departe. Primul mare filozof care foloseşte acest termen într-un sens apropiat de cel modern este Kant. În cursul secolului XIX, *structură* este în general opus lui *funcţie,* precum *static* lui *dinamic.* Se înţelege prin el alcătuirea părţilor unui tot. Avem aici o primă mare sursă de sensuri : din ea porneşte valoarea acordată termenului de o seamă întreagă de ştiinţe. Astfel, în *mineralogie* se înţelege prin structură starea fizică, dimensiunile, dispunerea, forma componenţilor minerali ai unei roci (se vorbeşte de structură hipocristalină, granulară, granitoidă etc.). În *cristalografie,* structura unui agregat cristalin este dată de ansamblul formelor şi orientărilor reciproce ale elementelor reunite constituind agregatul, ea putînd fi lamelată, fibroasă, granulară etc. Proprietăţile acestor „structuri cristaline" sînt deosebit de importante în cunoaşterea alcătuirii

materiei, datorită felurilor diferite în care asigură difracţia razelor X ; pe această cale s-a studiat constituţia intimă a metalelor, celulozei, fibrelor textile, cauciucului etc. În *geografia fizică* şi în *geologie* se vorbeşte de asemeni de *structura* straturilor sau zonelor, iar în *agronomie* de *structura* solului. În chimie, tot astfel, o formulă structurală este cea care indică modul în care atomii sau moleculele sînt orînduite şi se leagă unele de celelalte (mai ales în chimia organică) ; este limpede că aici *structură* e aproape sinonim cu *constituţie, configuraţie*. Formulele structurale se opun celor brute care nu fac decît să indice numărul de atomi, iar nu ordinea şi concatenarea. Acest grup de sensuri este poate cel mai bine ilustrat de opoziţia din *medicină* între structura anatomo-histologică, indicînd constituţia, şi fenomenul fiziologic, indicînd funcţia. De altfel, chiar şi în *psihologie*, sensul acesta static, de „combinaţie de elemente", a fost mult timp cel dominant.

Al doilea pol al noţiunii e un pas înainte. — Majoritatea acestor sensuri sînt valabile şi astăzi, deşi marcate de faza primară, mai primitivă, a cuvîntului *structură*. Abia sfîrşitul secolului XIX va aduce o sensibilă îmbogăţire a sa ; el va începe tot mai mult să desemneze nu o simplă configuraţie, organizare, ci un „tot format din elemente solidare, în care fiecare depinde de toate celelalte şi nu poate fi ceea ce este decît *în* şi *prin* ele (Lalande). Evident, este vorba de un pas înainte. „Legătura între părţi" (primul sens) este ceva mai

puţin necesar, mai puţin conturat, mai aproximativ, mai vag şi general decît sistemul de interdependenţă totală (a fiecărei părţi cu toate celelalte) presupus de a doua definiţie. Dacă primul este o sumă, al doilea e un întreg. Punctul acesta de cotitură coincide cu pătrunderea, lentă la început, apoi mai accelerată, a *structurii* în ştiinţele umanistice. Punctul de cotitură îl reprezintă opera lui W. Dilthey, şi poate mai ales faimoasa sa comunicare *Idei cu privire la o psihologie descriptivă şi analitică* (1894). Dilthey a folosit consecvent termenul de *structură* în filozofie, istorie, cultură, psihologie, dar numai în cea din urmă s-a impus indiscutabil[1]. Este drept că aici el a fost înlocuit (strict terminologic) de un sinonim, şi anume *Gestalt*, prin care se înţelege formă, tipar, structură, alcătuire ale cărei părţi sînt determinate de întreg, sistem ale cărui însuşiri esenţiale nu pot fi epuizate de suma părţilor. De data aceasta nu mai e vorba de înrudire cu sistem, organizare, plan, ci

[1] Mai mult : întregul mod de a gîndi al lui Dilthey se leagă de acest termen, prin care se leagă psihicul uman şi viaţa sa cu evenimentele mediului înconjurător. Structurile universului şi ale psihicului sînt analoge. De aici şi cunoaşterea specifică ştiinţelor umanistice *(Geisteswissenschaften)* pe calea intuiţiei, a suprapunerii de structuri, a raportării sistematice a celor două tipuri de structuri. Deşi orice cunoaştere are o relativitate istorică, relativitatea aceasta însăşi e istoric condiţionată şi deci poate fi cunoscută pe baze ermeneutice pe de o parte (descifrarea condiţiilor determinatoare), intuitive de alta, ducînd la înţelegerea structurală a raportului om — context istoric.

cu organism, întreg, entelehie. Acest termen fusese introdus de psihologul austriac v. Ehrenfels (după 1890) : el desemna trăsăturile (întîlnite la figuri geometrice şi melodii) prin care acestea depăşesc caracterul de sumă. O figură geometrică rămîne ea însăşi chiar transpusă în alt sistem de coordonate, micşorată, mărită, modificată coloristic („invariantă a transpunerilor"). Wertheimer, Koffka, W. Köhler şi alţii au dezvoltat şi generalizat aceste cercetări pînă la o teorie a „izomorfismului". Principiul *Gestalt* (al formei, structurii) trebuia regăsit analog în psihic, biologic, fizic ; o aripă mai moderată (Bühler, Driesch, Krueger, Jaensch) s-a mulţumit să aplice noţiunea în psihic şi organic. Generalitatea lui *structură*, în acest context de gîndire, e suficient de mare pentru a se putea spune că *tip* este un caz particular din structură, o structură oarecum schematizată [1]. Pe această cale, *structură* începe să fie preluat în gîndirea filozofică : în primul rînd în domenii ca antropologia filozofică, filozofia culturii, axiologia. Unul din primii care îi dă un sens larg şi bogat este E. Spranger, continuator al lui Dilthey, care înţelege prin structură un tip de constituţie umană, un mod specific al psihicului — orientat de o valoare anume — de a cuprinde universul, selecţionînd din acesta de preferinţă anumite conţinuturi de valoare şi sens. Spranger distinge şase structuri (tip uman, ca şi

[1] A. Wellek, *Ganzheitspsychologie und Strukturtheorie*, Bern, 1955, pp. 45—47.

cîmp de valori) : teoretică, economică, estetică, socială, a puterii, religioasă. De altfel, tocmai în această etapă, adică în jurul deceniului III, începe *structură* să devină un termen generic, căruia tip, categorie etc. îi sînt subordonate.

În jurul lui 1930, cercetarea lingvistică în continuă dezvoltare începe să-şi aducă o contribuţie primordială la înţelegerea şi folosirea categoriei de structură. După ce Ferdinand de Saussure oferise în eseurile şi cursurile sale de la începutul secolului aproape toate elementele necesare unui structuralism lingvistic, şcoala de la Praga, mai ales prin N. S. Trubeţkoi şi R. Jakobson, este aceea care îl instalează. Acum, *structură* uneşte ambele sensuri : atît pe acela de tot unitar, închegat, coerent, cît şi pe acela mai vechi de sistem al relaţiilor între părţi. Acest pas în evoluţia termenului *structură* ni se pare hotărîtor (ca şi acela al lui Dilthey), întrucît deschide calea spre o identificare tot mai completă între structură şi esenţă, a unui obiect sau fenomen, sau măcar între structură şi condiţie de existenţă, între structură şi mod de existenţă. Într-un articol recent, cercetătorul marxist H. Wendt (R.D. Germană) spunea : „Totalitatea legităţilor unui obiect sau proces în diferitele sale variante e identică cu structura acelui obiect sau proces [...]. Cînd vorbim de structura materiei în general, ne referim la ansamblul *tuturor* legităţilor obiectiv-reale" şi, mai răspicat, „în ultimă instanţă, [...] structura ideală nu e altceva decît

generalul, esenţialul şi necesarul din obiect — legitatea sa de gradul întîi“ [1].

Conducătorul celei de a doua şcoli lingvistice structurale, Hjelmslev, definea structura pe urmele gînditorului neopozitivist R. Carnap, ca un ansamblu de relaţii, ca formula exhaustivă a ansamblului relaţiilor formale ale obiectului. Dar întrucît pentru neopozitivism tocmai această reţea formală epuizează latura cognoscibilă (dacă nu şi reală) a obiectului, definiţiile sînt, practic, foarte apropiate.

Rădăcinile filozofice ale noţiunii. — Ni se pare că evoluţia aceasta de sens şi demnitatea neobişnuită la care s-a ridicat, răspîndirea sa, l-au făcut să devină haina adecvată pentru un conţinut important în istoria filozofiei şi ştiinţei, existent de mult, dar neformulat şi nedefinit, o idee necesară, prezentă, dar cristalizată abia cînd întîlneşte termenul *structură*. Această idee apare pentru prima oară la Aristotel ; critica sa fundamentală la adresa lui Platon este că separă esenţa, ideea, forma de obiecte, de existenţă ; nimic nu poate fi explicat, spune Aristotel, prin ceva ce îi este exterior. Ideea este *în* obiect, forma se realizează numai în materie, pentru noi ea nu există decît în materie. (Găsim aici baza oricărei gîndiri structuraliste. Iar implicaţia incognoscibilităţii materiei aforme şi a formei amateriale este în fond structuralismul de tip neopozitivist.)

[1] H. Wendt, *Bemerkungen zum Strukturbegriff und zum Begriff Strukturgesetz*, în *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 5/1966, pp. 552, 555.

Problema e discutată mai ales în *Metafizica, VII*, unde se subliniază în repetate rînduri unitatea lucrului cu esenţa sa (quidditatea ; 1031b), argumentîndu-se, printre altele : „dacă admitem că esenţa e altceva decît lucrul căruia îi aparţine, atunci vom merge la infinit. Vom avea astfel, de o parte Unul, iar de altă parte esenţa Unului, şi pentru fiecare din aceşti doi termeni va trebui să admitem cîte o altă esenţă, şi aşa mai departe la infinit“ (1032a, trad. Şt. Bezdechi). In cărţile XIII şi XIV se discută raportul de anterioritate între „obiectele matematice“ şi lucrurile din natură. Pînă şi o idee atît de agresiv-structuralistă ca „definiţia este noţiunea ce rezultă din diferenţe“ se găseşte la Aristotel (1038 a).

Evoluţia acestei categorii, anonime încă, poate fi urmărită în interiorul avatarurilor seculare ale gîndirii aristotelice ; nu este aici locul să o facem ; evident, gîndirea Aquinatului joacă pe această linie un rol important. Dar încă mai important este un alt filozof medieval, Pierre Abélard (1079—1142). În disputa realism-nominalism, soluţia sa („conceptualismul“) a fost în general acceptată drept concludentă. În implicaţiile ei metodologice, dincolo de cele strict teologice, doctrina sa este strămoşul îndepărtat al gîndirii structurale, al noţiunii de structură ; „universaliile“ (categoriile, noţiunile etc.) nu sînt nici obiect, nici cuvînt *(flatus vocis“)*. Categoria e dedusă din conţinuturile senzoriale, repre-

zentînd ceea ce merită să fie exprimat din ele, deci esenţialul. Dar nu e nici simplă exprimare (*„sermo"*), nu e ruptă de adevăr, exprimă adecvat natura lucrurilor, universaliile fiind conforme modului de existenţă al substanţei individuale. Deci, exprimarea corespunde realităţii lucrurilor, iar aceasta producerii prin arhetipuri divine. *„Universalia ante multiplicitatem, in multiplicitate et post multiplicitatem"* sau, cauzal, *ante rem*, real, *in re*, cognitiv, *post rem*. Această raportare complexă şi intimă a noţiunii la realitate, a generalului la particular, reprezintă în formă concentrată o poziţie structurală, un echilibru abil şi profitabil (ca echilibru de lucru) între tomism şi scotism în momentul istoric respectiv, şi o preţioasă moştenire pentru viitor.

Momentele următoare sînt Nicolaus Cusanus şi Leibniz, care, fiecare în felul său, contribuie la îmbogăţirea conţinutului de care vorbeam, tot aform încă, desigur. Viziunea lor a individualului ca microcosm, ca oglindă, fie chiar imperfectă, a universului (*In omnibus partibus relucet totum*, spune Cusanus) delimitează un teritoriu de cunoaştere în care toate viziunile organice, holiste, structuraliste şi chiar fenomenologice de mai tîrziu se vor putea defini pe sine. Nodul acesta de probleme trece printr-un continuu proces de definire ; devenind mai bogat, devine şi mai articulat. Este incontestabil că, la Kant şi Hegel, la Goethe şi Schelling adîncimea înţelegerii, ca şi cea a complexităţii sporesc considerabil. Cariera termenului *structură* pe care am schiţat-o

sumar de la Dilthey încoace va culmina în suprapunerea între acest termen şi tezaurul de idei şi întrebări stîrnite de implicaţiile sale de la Aristotel şi Abélard pînă în zilele noastre.

Digresiune cu privire la pătrunderea noţiunii în ştiinţele literare. — Ştiinţele literaturii şi artelor au adoptat destul de timpuriu şi de entuziast termenul de *structură*. Acest fenomen se datoreşte, în primul rînd, însăşi naturii operei de artă ; de la fraţii Schlegel, Schelling şi Hegel încoace, cei mai mulţi esteticieni admit că în centrul ei stă o manifestare a ideei abstracte în imagini concret-senzoriale. Un astfel de raport este în multe privinţe analog aceluia între general şi particular pe care se întemeiază orice definiţie a structurii. (Firește, noţiunea de structură, *se întemeiază* pe un astfel de raport fără să fie total *reductibilă* la el.) Includerea noţiunii de *structură* în arsenalul criticii şi teoriei literar-artistice s-a efectuat deci firesc, ea răspundea aproape unei necesităţi obiective. Ofensiva metodelor structurale s-a făcut în mai multe etape, pornind din centri diferiţi (vom căuta să o schiţăm în capitolul IV). Vom distinge structuralismul organic în critică de cel schematizant, dar în sensul cuprinzător în care trebuie înţeles termenul *structură* el subsumează un număr mult mai amplu de şcoli şi abordări decît se crede de obicei.

Rezumat : natura şi psihologia noţiunii. — Conceptul de structură ţine deci de esenţă, de tip, de *ordo*, dar

și de schemă și de organism. Decît toate acestea este mai individual, mai interiorizat, dar este individual fără să fie concret, particular (ca să preluăm o distincție a lui Luigi Pareyson). „Structură" ne oferă o individualitate a abstractelor. Poate că efectul de ansamblu al pătrunderii acestei noțiuni în științe și în filozofie poate fi cel mai bine rezumat dacă ni se va îngădui să vorbim, la figurat, de o anume „personalitate" sau „psihologie" a noțiunilor, de o viață proprie pe care o dobîndesc cu timpul, de anume trăsături fizice și sufletești prin care le putem caracteriza. O astfel de „psihologie a conceptelor" nu e, la urma urmei, mai mult decît un soi de traducere a felului lor de a fi filozofic. De pildă, „cauzalitate" (cea laplaciană) sugerează asociații care țin de rigiditate, rigurozitate, de uscăciune și de metalic ; are, în consecvența sa, o anume strălucire nemiloasă ; este tăios și neutru, drept și lucios. Structura organică, în schimb, sugerează fertilitate și cuprindere, toleranță, maturitate senină și viguroasă, o forță reținută, perspicacitate care poate deveni pedanterie, dar are totuși siguranța înțelepciunii ; este o noțiune a echilibrului și calmului. Că impresia aceasta de echilibru este, dacă nu eronată, cel puțin înșelătoare, vom vedea îndată, vorbind despre curentele produse de proiectarea noțiunii de structură cu implicațiile ei filozofice și „psihice", asupra diverselor cîmpuri ale cunoașterii.

III. Conceptul de structuralism

Noțiunea de structură ca izvor al structuralismului. — După cum spuneam mai sus, s-ar părea că o anume noțiune sau categorie filozofică, dacă este suficient de viabilă, necesară gîndirii și deci înrădăcinată în ea, are tendința unei dezvoltări neîntrerupte, a subordonării celorlalte, are tendința de a deveni centrală. Chiar dacă ea nu devine efectiv „concept central", ea *emite* — prin conotațiile și sugestiile ei, prin configurația cîmpului său de implicații („psihologia" ei) — la început rudimentele unor teorii, posibilitatea lor, iar apoi aceste teorii înseși. Existența unei noțiuni complexe și bogate, ca *structură*, sau măcar a unui conținut corespunzător ei întemeiază și o orientare „structuralistă" prin care înțelegem o orientare ghidată de grija pentru depistarea „structurilor" în obiectul cunoașterii (natură sau societate, materie sau spirit), o orientare care tinde să accentueze din toate aspectele realității tocmai pe acesta.

Ce efecte are origina sa asupra structuralismului. — Aplecarea spre *structură* este o aplecare asupra obiectului ; orice structuralism se va îndrepta în primul rînd spre obiect, iar nu spre cauză, spre țel, spre devenire și transformare, va respinge construcția speculativă. Structuralismul e, în orice domeniu, constatativ, descriptiv, subordonat realității, nu arbitrar sau porun-

citor față de ea. Este o abordare adecvată deci științei, adecvată artei. Atitudinea sa față de aporie este grăitoare : dacă o abordare nefilozofică (fie rațională, fie mistic-intuitivă) respinge aporia, dacă una tradițională rezolvă aporia alegînd pur și simplu unul din cei de doi termeni, cea structuralistă (sau conceptualistă) rezolvă problema admițînd aporia ca nucleu al existenței, circumscriind-o cît se poate mai exact și operînd mai departe cu ea. Ca și în rezolvarea unor opoziții ca particular-general, unitate-varietate, structuralismul are aici o abordare înrudită cu cea a dialecticii, care și ea admite aporia („contradicția") și operează cu ea creator.

Această circumscriere a iraționalului, a inexplicabilului (în artă — a inefabilului) ne face să apropiem noțiunea de structură de aceea de *model*, folosită întîi în științele fizico-matematice, dar de acolo și în economie, lingvistică etc. : model este un obiect, fie din realitate, fie construit (complex de axiome, deducții etc.), care servește drept mijloc pentru cunoașterea altora, asemănătoare, dar nu identice. Aceste modele, care, desigur, sînt construite pe baza observației, iar nu arbitrar, acceptă în mod deliberat o anumită doză de aproximație, ca un rest ireductibil, dar (practic) neglijabil al incognoscibilului ; este un procedeu analog structuralismului.

O analogie de același tip a dus la concluzia trasă de mulți că filozofia structuralistă prin excelență ar fi neopozitivismul. Într-adevăr, pe urmele lui Mach,

Russell și mai ales ale lui Wittgenstein, cercul de la Viena (în frunte cu Carnap și Schlick) acceptă caracterul pur „formal" al enunțurilor logice, a căror validitate nu ar depinde nici de sens, nici de raportarea la realitate, ci numai de constituția lor intrinsecă, de structura (lingvistică) ce le servește de suport. Analiza prejudecăților întruchipate în limbă e menită să aibă un rol destructiv radical și să facă loc empirismului, să instituie domnia construcțiilor logice axiomatic deduse din constatări simple, empirice[1]. Dar curînd definirea acestor temelii empirice se schimbă : ele sînt nu raportul cu datele reale, ci propoziționii elementare, proprii tot limbajului științific (Neurath). Scopul final trebuie să fie un fel de limbaj universal al științei (Morris, Tarski), alcătuit din structurile reductibile, traductibile ale diferitelor domenii. Nu ne îngăduim să comentăm aici posibilitatea sau utilitatea unei astfel de realizări ; am vrea numai să arătăm unde intervine depărtarea de structuralism. Reducerea oricărui obiect și a oricărei cunoașteri la un sistem de tipare și modele analoge și racordabile este numai aparent structuralism total ; în fond, acesta constă tocmai în contopirea deplină a obiectului cu tiparul său, în căutarea structurii-*în*-realitate, în aplecarea atentă spre obiect, nu în fuga de obiect, nici în destrămarea sau neglijarea realului. Nici un fel de formalism nu ține

[1] Vezi Carnap, *Der logische Aufban der Welt*, 1928.

de spiritul structural, oricîte asemănări metodice sau convergenţe de scop am constata.

Filozofia cea mai apropiată de structuralism e fenomenologia. — În realitate, tipul de filozofie care poate fi numit structuralist este altul : este cel ontologizant, care îmbrăţişează şcoli ca cea fenomenologică, cea organicistă precum şi anumite curente ale antropologiei filozofice şi ale filozofiei culturii. Firește, aceste curente nu se *identifică* cu structuralismul. Am putea vorbi de un raport de analogie, deşi este vorba de ceva mai mult, şi anume de faptul că înlăuntrul lor (a fenomenologiei în deosebi) structuralismul rămîne un filon, iar nu unica matcă, ele ne apar deci ca fiind *mai largi* decît structuralismul. Totuşi, ceea ce au comun toate aceste curente este tocmai aplecarea asupra obiectului în sine, însoţită cîteodată de neglijarea aspectului dinamic al realităţii, a transformării şi încadrării sale în contextul universului. Reamintirea celor cîteva idei de bază proprii întregii şcoli fenomenologice (nu vrem să ne referim de fel la husserlianism ca sistem, întrucît reprezintă o problemă deosebită) este concludentă. Tentaţia ei teoretică sînt lucrurile înseşi *(zu den Sachen selbst !)*, dincolo de orice construcţie psihologică, empirică, metafizică, dogmatică. Iar respingerea radicală a „prejudecăţii" înseamnă acceptarea realităţii ca un dat obiectiv, ca un adevăr admis, dăruire către realitate, care trebuie cunoscută aşa cum este. Aceasta implică şi o abordare nouă, o pornire de la rădăcini, de jos în sus, de la premisă

la deducţie, de la concret la abstract, de la particular la esenţă, văzute în unitatea lor. Dacă analizele unor Scheler sau Heidegger, Merleau-Ponty sau Gabriel Marcel sînt adeseori juste şi pătrunzătoare, aceasta se explică într-o anumită măsură şi prin aderenţa lor, fie chiar indirectă, la un asemenea mod de abordare filozofic sau măcar prin derivarea gîndirii lor din cea fenomenologică. În asemenea cazuri nu cutezăm totuşi să vorbim de structuralism, dar dacă ar fi să alegem un nume care să ilustreze structuralismul în filozofie, ar fi, fără doar şi poate, acela al lui Nicolai Hartmann. Adversar hotărît al idealismului subiectiv, întreaga sa filozofie se fundează pe caracterul primordial al realităţii faţă de cunoaştere. Opera sa e în mare parte o analiză a principiilor structurale ale fiinţei, o analiză care caută să distingă diversele domenii, *structurile* realului, principiile comune tuturor şi cele specifice fiecăruia. S-ar mai putea reţine în acest context şi filozofia culturii (morfologia culturii) care operează tot cu straturi, teritorii ale culturii, structurate analog după legi organice unice, prezentînd similarităţi formale şi deosebiri de substanţă, dar forma nu mai e aici haină exterioară, ci spiritul viu lăuntric.

Cînd se transformă abordarea structuralistă în curent ? — Rămîne de altfel un fapt semnificativ, că dacă noţiuni ca structură, *Gestalt*, sistem, model apar practic în toate ştiinţele moderne — despre curente sau şcoli structuraliste nu se poate vorbi decît în relativ puţine. Cele trei mai importante sînt lingvistica, psihologia,

și, mai nou, etnologia. Situația în științele despre artă e oarecum aparte. O explicație importantă este aceea că în cele mai multe științe abordarea structurală s-a încadrat armonios în complexul de metode existent, în timp ce în științe ca lingvistica și psihologia (există semne care arată că le vor urma și altele) contradicția între obiectul științei și metodele mecanic-pozitiviste folosite era atît de mare, încît pătrunderea metodelor structurale (incomparabil mai adecvate) nu s-a putut face decît pe cale „violentă", curentele structuraliste fiind astfel căi de acces ale unei ofensive.

Tocmai așa s-au petrecut lucrurile în psihologie unde, la sfîrșitul secolului, dominația unei gîndiri asociaționiste, simpliste și mecanice steriliza orice efort de înnoire. Cu noțiunea pe care, din direcții diferite, v. Ehrenfels (1890) și Dilthey o puseseră la dispoziția cercetătorilor, F. Krueger (1923) declanșează un curent în psihologie, al cărui prim merit a fost înlăturarea psihologiei ce se rezuma la conștient, la rațiune, neglijînd tot ce era instinct, sentiment, subconștient, impuls. Structură, *Gestalt*, sînt acele tipare, acele întreguri pe care percepția umană matură le constituie din masa difuză a senzațiilor : astfel încît noțiunile, abstractizările, ideile ca și obiectele, sînt, psihologic, *Gestalten*. Studiului acestora, al genezei tipurilor, trăsăturilor lor, urmează să i se dedice psihologii. Printre trăsăturile proprii fiecărei structuri perceptive s-au putut enumera : dependența părților de întreg, pregnanța (tendința spre normare, regularizare, geometrizare), articularea, unitatea etc. Aminteam mai sus (capitolul II) cele două aripi ale curentului [1]. Psihologia întregului a căutat joncțiunea cu o medicină a întregului (v. Weizsäcker, Kretschmer, Conrad), cu filozofia holistă (Smuts, H. Driesch, O. Spann), urmărind să ajungă la unele rezultate privind natura umană ; omul, ni se spune, nu e o ființă constituită pentru cunoaștere și cuprindere obiectivă, matematică, ci mai degrabă pentru orientare, pentru funcționare *(Zurechtfinden)* într-o lume a fenomenelor și obiectelor. Dar, desigur, așa ceva nu mai e psihologie, ci speculație.

Dar nici în lingvistică lucrurile nu s-au petrecut cu mult deosebit. Nici neo-gramaticii, cu cultul lor pentru legi fără excepție (fonetice și analogice) care ar cîrmui comportamentul lingvistic al indivizilor, nici comparativismul istoric, tot mai înfundat într-o anecdotă

[1] Noțiunea de *structură* a pătruns în teoria muzicii dinspre psihologie ; v. Ehrenfels, Koffka și alții au teoretizat frecvent sau au exemplificat pe bază de material muzical. Lucrul nu a putut să rămînă fără urmări. S-a dezvoltat o destul de influentă concepție despre opera muzicală ca tot unitar închegat care își depășește elementele, dar din care nimic nu poate fi omis fără distrugerea unității. H. Schenker vorbește adesea despre *Urlinie*, schița preliminară simplă, unică, îmbogățită treptat de adăugiri ulterioare. (Pornind de la o astfel de abordare, Schenker ajunge la concluzii fructuoase privind distincția între sunetele profilatoare, caracteristice pentru o operă, și cele subordonate, precum și la o teorie a straturilor operei muzicale.) A. Schering (elev al lui Dilthey, Simmel, Lipps, dar și al lui Kretzschmar) se îndreaptă și el spre o analiză intrinsecă, menită totuși să evite formalismul, prin constituirea unui sistem de simboluri muzicale.

fără viață, în studierea abstractă și excentrică a unor fenomene ipotetice și depărtate în timp, nu păreau capabile să mai pună în mișcare o știință ce putea fi socotită înmormîntată și derizorie, dominată prea violent de categorii îndepărtate de natura ei. Dar o dată cu Saussure și elevii săi (un Ch. Bally, un A. Séchehaye) ideea limbii ca sistem, ca tot, în care schimbările se condiționează și se generează reciproc, se transmit de la parte la parte, era menită să revoluționeze gîndirea lingvistică, nu mai puțin decît concepția atît de prețioasă a definirii fenomenelor prin diferență, prin opoziție, în mod negativ. Tot de la el pornește și analiza semnului lingvistic (ca și a semnelor în general), distincția între *signifiant* și *signifié*, care avea să fie admirabil dezvoltată abia de danezii L. Hjelmslev, H. J. Uldall, V. Bröndal ; aceștia văd în limbă ansamblul raporturilor și dependențelor în cadrul unui sistem de semne sau subunități de sens, indiferent dacă acestea sînt realizate sau numai posibile. Patru niveluri, distincte în orice semn lingvistic, ordonează acest ansamblu : substanța conținutului (ideea de exprimat), forma conținutului (tiparul cuvîntului), substanța expresiei (zona fonetică în ansamblu) și forma expresiei (fonemele efective). În orice structuralism clasic, așa cum se aplică el azi în mai toate cercetările lingvistice, accentul se pune nu pe organicitate sau interdependență, ci pe noțiunea de *relații*. Aceasta a facilitat, desigur, pătrunderea metodelor matematice. Statistica fonologică determină frecvența de grupuri de foneme (cu aplicații în telecomunicații), a cuvintelor în vorbire, a unor trăsături de stil. Teoria informației a dus la anumite concluzii privind topica și previzibilitatea anumitor unități, ba chiar și privind straturile limbii. Efecte importante a avut însă, mai cu seamă, metoda modelării (modele analitice și generative). Alte idei saussuriene erau dezvoltate în deceniile III—IV la Praga de N. S. Trubețkoi, R. Jakobson și alții. Ei au ajuns la definiții complexe (mai ales în fonetică, dar și în morfologie și sintaxă) ale fenomenelor de limbă. Aceste definiții sînt deduse fie din locul ocupat în sistem (deci pornind de la unitatea superioară), fie pe baza trăsăturilor distinctive (fonemele ca „entități opozitive, relative și negative") ca mănunchiuri de însușiri, binare, de pildă, ce se opun. (În care caz se ține sau nu seama și de fondul sonor pozitiv comun.) Pe aceeași linie, André Martinet este unul din puținii lingviști structurali care au încercat să elaboreze și o latură diacronică : după el, modificarea (fonologică, de pildă) e totdeauna îndreptată spre un scop care privește configurația întregului. În sfîrșit, în America idei asemănătoare erau împinse spre consecințe extreme de cercetători ca E. Sapir, L. Bloomfield, Z. Harris, Ch. Fries, N. Chomsky, la care structura tinde să se dezlipească de materia în care există ; sensul ei începe să pară neglijabil ; cînd o formă lingvistică poate fi definită după suma pozițiilor în care apare în vorbire, aceasta iese din cadrele structuralismului și intră în cele ale mecanicismului.

Păcate ale structuralismului. — Păcatul acesta al structuralismului nu este ocazional, ci originar. Pe el se fundează toate meritele şi realizările structuralismului (cu orice păcat originar se întîmplă la fel). Dacă structuralismul a putut da naştere atîtor satisfăcătoare rezultate, aceasta pentru că procedura sa coincide cu aceea a oricărei cunoaşteri. „Pentru conştiinţă un lucru devine obiect abia cînd ceea ce o preocupă este alcătuirea acestui lucru ca atare, ce «este» el — nu în raport cu instinctul sau dorinţa, ci pur şi simplu ca ceea ce este" spune N. Hartman [1], subliniind că, în această privinţă, ceea ce contează e nu gradul de corectitudine a impresiei, ci atitudinea conştiinţei, modul ei de a se orienta. În fond, deci, structuralismul, ca orientare spre constituţia obiectului, reprezintă un moment indispensabil oricărei cunoaşteri autentice. Iar totodată structuralismul, chiar în straiele sale cele mai atrăgătoare, reprezintă absolutizarea şi specializarea unui moment (repetăm) integrant, esenţial al mişcării conştiinţei, ba chiar definitoriu pentru cuprinderea lumii de către spirit, şi implicit pentru constituirea şi definirea spiritului. Şi totuşi nu e decît o absolutizare, o supraapreciere a greutăţii acestui moment şi a locului său în cadrul procesului de constituire a cunoaşterii. Întreg acest proces este subordonat unui singur moment al său. O astfel de critică, fundamentală, poate fi adusă

[1] N. Hartmann, *Das Problem des geistigen Seins*, Berlin, 1933, cap. 10, a.

numai de pe poziţiile unei gîndiri consecvent dialectice, capabilă de a înţelege valoarea şi limitele unui fenomen în strînsa lor interdependenţă. Din aceeaşi direcţie vom putea înţelege mai bine şi alte deficienţe ale oricărei interpretări structurale sau structuraliste. O interpretare dialectică, marxistă, este în măsură să ofere o viziune globală, multilaterală a fenomenelor. Astfel, problema absolutizării unui moment din procesul de constituire a spiritului este susceptibil de precizări. Caracterul static al oricărei structuri este un aspect subliniat fără încetare. Constanţa unei structuri este relativă, nu absolută — absolută e numai mişcarea, transformarea [1]. Realitatea are o structură, dar nu se reduce la structură ; ea e mai degrabă o succesiune de structuri, succesiune, la rîndul ei, nu incoerentă, ci organică sau cauzală. Însăşi esenţa unui fenomen se defineşte în şi prin dimensiunea diacronică ; absenţa aces-

[1] Cercetarea filozofică marxistă a insistat adesea asupra acestui aspect — vezi B. M. Kedrow în *Philosophische Probleme der modernen Naturwissenschaften*, Berlin, 1962 ; H. Wendt, *op. cit.* ; B. Wenzlaff în *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 10/1963 etc. O serie de cercetători literari francezi şi italieni, fie marxişti, fie de alte orientări filozofice, s-au aplecat cu multă sîrguinţă asupra mecanismului raportului între structural şi istoric în literatură, istoriografie etc. (L. Goldmann). În general, ei recurg la distincţia sincronic-diacronic, încercînd să-i adapteze funcţionarea la cazul discutat. Într-adevăr, tocmai aici se găseşte cea mai izbitoare breşă a structuralismului : în accentul exclusiv pus pe sincronic, în incapacitatea de a restitui valoarea elementului diacronic (timp, evoluţie, istorie), fără de care nu putem vorbi nici pe departe de o redare completă şi fidelă a fenomenelor vieţii şi societăţii.

teia ştirbeşte grav realitatea, îi conferă o fixitate falsă, ireală şi constituie o piedică serioasă în procesul de cunoaştere ştiinţifică a realităţii. După cum, dialectic, o structură e independentă prin existenţa ei obiectivă, dar şi dependentă şi legată de atîtea alte structuri ale realului. Departe de a anula meritele structuralismului, astfel de critici şi completări le reliefează mai bine, îndepărtează pericolul mereu prezent al unui structuralism unilateral şi agresiv care să privească fenomenele prin prisma abstractului şi a staticului. Aşa cum observam şi în cazul confruntării cu fenomenologia, se constată că orice filozofie autentică, complexă, nu se poate reduce la structuralism. Ea trebuie să îl depăşească la un moment dat.

Structuralismul şi studiul relaţiilor sociale. — De altfel, însăşi concepţia materialist-istorică a structurii social-economice este un admirabil exemplu al depăşirii creatoare a structuralismului. Baza economică este un complex de raporturi de producţie, este structura economică a societăţii, dar văzută în continuă mişcare, în evoluţia sa istorică. Elementul de mişcare şi dezvoltare îmbogăţeşte aici în chip hotărîtor datele oferite de structuralismul static. Raportul structură-evoluţie, aşa cum e văzut el de marxism, constituie modelul stabil pentru orice depăşire a structuralismului.

În sociologie au existat o serie de încercări, nu lipsite de merit, de a crea un curent structuralist. Hans Freyer a fost unul din primii care, combinînd o filozofie a istoriei de tip diltheyan cu sociologia, a folosit în mod

consecvent termenul ca un numitor comun pentru diversele forme create de spiritul uman, de la religie pînă la produsele artistice şi pînă la organizarea socială. Mai sistematic, vorbim însă de un structuralism sociologic abia o dată cu Leopold v. Wiese, care defineşte societatea ca totalitatea legăturilor între oameni, ca un sistem complex rezultat din totalitatea interacţiunilor în curs sau cristalizate. După el, sociologia ar trebui să determine interconexiunea funcţională a proceselor sau relaţiilor separate în „procesul sociativ" total (societatea). Dintre sociologii mai recenţi, cel mai însemnat şi mai subtil structuralist este Talcott Parsons. El consideră că ţelul final al sociologiei ar fi transpunerea ei într-un model, acela al unui sistem analitic de variabile dinamice interconectate, modelat după mecanica clasică şi exprimat sub forma unui grup de ecuaţii simultane, care să ducă la rezolvarea nemijlocită a problemelor dinamice. Ca un pas în această direcţie, propune sociologia sa în care unele grupuri de variabile sînt aproximate cu constante („categorii generalizate"). Bineînţeles, Parsons şi şcoala sa s-au dedicat mai ales problemelor de echilibru social.

O aplicare aproape totală a structuralismului i-a reuşit în etnologie lui Claude Levi-Strauss ; etnologia structurală a devenit exemplul favorit al celor care cred că numai preluarea fără rezerve a acestei metode poate asigura ştiinţelor sociale un progres real. El porneşte de la o analogie foarte strînsă cu lingvistica. Prohibirea

incestului i se pare singurul fenomen supus simultan legilor naturii şi legilor culturii, care asigură trecerea de la cele dintîi la cele din urmă şi, deci, spune el, condiţia existenţei umane. Acest fenomen declanşează obligatoriu o seamă de fenomene de schimb şi comunicare (dar, rudenie etc.). Detectarea acestor „structuri elementare ale rudeniei" îi dă curajul să definească drept cultură „un ansamblu de diferenţe semnificative ale căror limite coincid aproximativ, după datele experienţei". Principiile metodice elaborate de el („economia explicaţiei, unitatea soluţiei, posibilitatea de a reconstitui ansamblul pornind de la un fragment şi de a prevedea dezvoltările ulterioare pornind de la datele actuale") sînt pline de interes. Dar, în fond, instrumentele sale (modelul abstract, construit, şi confruntarea cu realitatea) nu pot fi aplicate cu oarecare succes decît la un material destul de primar şi nu par să ajungă la o interpătrundere structurală de profunzime.

IV. Structuralismul în critica literară

Analogie între abordarea structurală şi orice abordare critic-literară. — În cercetarea literară (teorie, critică, istoria literaturii), structuralismul este răspîndit, mult

mai răspîndit decît s-ar părea la prima vedere, iar dacă lucrul acesta e relativ puţin cunoscut, aceasta se explică prin faptul că accepţiunea în care e folosit termenul e de obicei foarte limitată : de cele mai multe ori ea se referă la stilistica structurală, sau eventual la includerea de procedee statistice şi matematice. Nu acesta e sensul la care ne putem limita — dimpotrivă, vom arăta că structuralismul, sau cel puţin o abordare structurală, pot apărea în modalităţi critice dintre cele mai diferite. Acest lucru pare să se bazeze pe însăşi natura operei literare, care se pretează cu uşurinţă la astfel de procedee, dat fiind că poate fi cu uşurinţă înţeleasă ca structură ; mai mult, există o similitudine, o corespondenţă între orice act critic şi orice structuralism, între intenţiile lor. La urma urmei, orice critic urmăreşte să-şi elucideze obiectul, să-i desprindă liniile principale, să-l restituie fidel în armătura lui interioară, dar să-l restituie mai inteligibil, fără ca, totuşi, să se abată de la respectul cuvenit pentru autonomia, integritatea şi unicitatea sa. Principiul generator al criticii literare este foarte asemănător celui al structuralismului, indiferent de faptul că în practică abaterile pot fi destul de mari. În fond, orice critică literară urmăreşte să ne dea structura operei de artă, numai că îşi arogă adesea dreptul de a proclama drept structură ceea ce nu este structură. Nu mai puţin important este şi faptul că structuralismul caută o metodică comună ştiinţelor exacte şi umaniste, ştiinţelor naturii şi culturii ; el caută o unifi-

care a domeniului cunoaşterii dinspre metodă. Or, şi aici găsim o analogie cu cercetarea literară : şi aceasta vrea să fie ştiinţă despre artă, vrea să sintetizeze sensibilitatea şi metoda. Iată deci cel puţin trei trăsături de apropiere, suficiente, credem, pentru a explica răspîndirea structuralismului în critică.

Apare aici o distincţie fundamentală : între structuralismul critic pornit din discipline străine (mai des lingvistica, dar şi psihologia) şi acela pornit chiar din critică sau din literatură. Comentatorii discriminează cînd împotriva celui dintîi, cînd împotriva celui din urmă ; credem că atîta vreme cît păstrăm în minte distincţia între ele (cel puţin ca origine, căci rezultatele pot fi destul de asemănătoare între ele), ambele sînt legitime, chiar dacă cel de-al doilea este, totuşi, mai aproape de esenţa operei literare, de specificul ei.

Structuralismul pornit din lingvistică sau matematică. — Este drept, totuşi, că în perioada modernă structuralismul pătrunde în critica literară adesea dinspre lingvistică sau matematică. Un întreg lanţ de cercetători, încurajaţi de soluţiile incontestabile obţinute în lingvistică mai ales, s-au străduit să proiecteze asupra cîmpului cercetării literare metodele, noţiunile şi distincţiile din lingvistică. Formalizările introduse de Hjelmslev, Jakobson, Martinet etc. în faptul de limbă trebuiau aplicate şi asupra fenomenului literar, cu anumite adaptări specifice obiectului de cercetare sau (cîteodată) chiar fără acestea. Este un proces în curs de

cîteva decenii, care nu s-a epuizat încă, ba, am spune, nici n-a ajuns încă la maturitate, motiv pentru care ar fi nedrept din partea noastră să încercăm să formulăm o judecată definitivă asupra realizărilor sale.

Aşa au stat lucrurile în mult citatul exemplu al criticii ruse şi sovietice, mai ales în deceniul II (aşa-numitul „formalism" rus). Grupul *Opoiaz* unea o seamă dintre cei mai sclipitori critici şi poeţi ai epocii. V. Şlovski, B. Aihenbaum, R. Jakobson, I. Tianinov, V. Jirmunski şi B. Tomaşevski sînt numai o parte din numele care au ilustrat această şcoală. Tendinţa lor este în mod vădit aceea de a alinia cercetarea literară la lingvistică, de a o ştiinţifiza şi mecaniza ; centrul lor de greutate e fonologicul, filologicul. Limba poetică este pentru ei pur şi simplu un caz particular al limbii, caracterizat printr-o deformare deliberată, prin abatere de la normă. Orice mijloc artistic (în sensul cel mai larg : de la metru la intrigă şi personaj) are menirea de a asigura deformarea şi organizarea, el nedevenind accesibil percepţiei artistice decît în momentul cînd reprezintă o astfel de dislocare. Unii dintre ei (mai ales în perioada de început) nu s-au sfiit să respingă orice conţinut de idei social-filozofic al artei, să-şi proclame indiferenţa totală faţă de emoţiile şi gîndurile întrupate în operă. Şklovski reduce opera la suma mijloacelor sale de acţiune (metrică, stil, compoziţie, intrigă, personaj), văzute de el, e drept, ca unitate organică, ca sistem de elemente reciproc de-

terminate. (Raportul acestora e determinat la rîndul său de „entelehia" operei ca întreg, adaugă Jirmunski.) Treptat au intervenit schimbări, şi Aihenbaum, de pildă, încearcă să fundeze o diacronică structurală, o istorie literară privită strict ca derulare a mecanismului intern al unei poetici date. Mecanismul acesta e văzut ca ghidîndu-se după o succesiune dialectică automatizare-actualizare, convenţie-revoluţie. Fiecare operă de artă e înţeleasă ca o reacţie la ceva existent, la o operă de artă anterioară. Astăzi, ceea ce în intenţia autorilor ei ar fi trebuit să fie o explicaţie exhaustivă a literaturii s-a transformat într-un sector, indispensabil dar subordonat, al cercetării literare. În privinţa limbii literare, contribuţia lor este însemnată : distingerea straturilor limbii (cu semnificaţiile lor poetice) : armonii vocalice, rimă, ritm în proză, metru. În general, ei resping noţiunile tradiţionale de picior, izocronism, ca fiind prea mecanice, analiza grupurilor accentuale ca nefiind destul de specifică poeziei ; de aceea ei recurg la o nouă unitate de ritm, şi anume la întregul vers care e văzut ca *Gestalt ;* accentele, picioarele sînt elemente de organizare subordonate. Începînd din acest moment, matematizarea poate să intervină sau nu ; foarte adesea ea intervine ; aşa la Holmogorov (un mare matematician, de altfel), dar şi la alţii. Tehnica romanului, studiată atent de Şklovski, Propp şi alţii, are tot principii structurale : substanţa epică e divizată în motive, situaţii, forme recurente, despre care se presupune că ar premerge cumva operei, născută din combinarea lor. Romanul este o deformare a succesiunii temporale firești, procedeele fiind o suită organizată de piedici în calea acţiunii.

De această şcoală putem lega şi unele strădanii ale cercetătorilor cehi şi polonezi. Jan Múkařovský foloseşte chiar termenul *structură*, care pentru el este foarte preţios fiind menit să depăşească şi să înlăture dualismul formă-conţinut ; structura este astfel o categorie care organizează analogic cele două şi le unifică. Pentru el şi pentru şcoala praghează, o noţiune de extremă importanţă e şi *simbolul* ; prin aceasta el reprezintă, în comparaţie cu cele mai multe din teoriile membrilor *Opoiazului*, un pas înainte în direcţia unui structuralism autentic critic, propriu criticii literare, nu adus din alte ramuri. Într-adevăr, Múkařovský (influenţat de Husserl, Cassirer, *Gestaltpsychologie*) refuză să accepte o teorie a literaturii ca ramură a lingvisticii generale. Forma nu mai este o sumă, ci o organizare coerentă de motive şi teme, un microcosm autonom. Mai mult, Múkařovský atacă şi problema dezvoltării în timp, vorbind despre istoria literaturii ca despre o structură modificată prin schimbarea elementelor care o compun. Ba chiar apare un principiu de judecată de valoare, după cum structura precedentă este preluată cu modificări sau fără.

În Anglia şi Statele Unite, un structuralism venit dinspre limbă au dezvoltat I. A. Richards şi elevii săi ; este drept că Richards însuşi este structuralist numai în practică, în instrumentariul său, nu şi în teorii şi

mizînd cu impresionismul critic, subliniind importanţa tehnicii scriitoriceşti, a legăturii între limbă şi poezie. Allen Tate, John Crowe Ransom, R. P. Blackmur, Cleanth Brooks, R. P. Warren, W. K. Wimsatt, Yvor Winters (cei mai mulţi formînd aşa-zisa „Southern School") proclamă că poezia nu e inerentă unui singur element, ci este exprimată de complexul de relaţii, de organizarea părţilor, de interconexiunea elementelor de conţinut şi formă. Pentru aceasta se recurge la o seamă de noţiuni auxiliare, de caracter net structural. Brooks foloseşte *ironie* (sau *paradox*) în sensul foarte larg de „contrast între aşteptare şi realizare, merit şi răsplată". Mai mult, unii comentatori interpretează *ironie* ca fiind suma specificărilor aduse de întregul context fiecărui element poetic în parte. (El defineşte la un moment dat *structură* drept „aranjarea şi relaţiile între episoade, afirmaţii şi detalii ale acţiunii", spre deosebire de *stil*, care s-ar referi la „aranjarea cuvintelor".) Se reliefează deci clar o preocupare pentru întreg, pentru unitate, pentru structura formală (cu toate necesarele ei echilibre, armonizări etc.). Ransom foloseşte chiar *structură* cu înţelesul de sens, mesaj unificator, iar *textură* pentru sistemul de abateri, inadecvări logice, care definesc poetic structura, spre deosebire de formularea ei pur logică. La Tate, *extensiune* şi *intensiune* reprezintă planul denotativ, respectiv cel conotativ. Practica lor critică a fost sistematizată de Beardsley, Wellek şi Warren, Wimsatt şi alţii. Aceştia au căutat, printre altele, să constituie o bază filozofică şi estetică mişcării, găsind-o

mai cu seamă în fenomenologie. Esteticianul cu cea mai puternică influenţă este polonezul Roman Ingarden care interpretează opera de artă drept o suprapunere de planuri omogene (fonetic, lexical, imagini şi univers poetic etc.) ce alcătuiesc o existenţă autonomă, un tip de existenţă propriu, delimitat şi de real şi de ideal ; pe baza teoriei sale ar trebui să distingem structura operei de artă atît de valorile suprapuse ei, cît şi de imaginile formate despre ea în decursul timpului.

Un important grup de cercetători americani este şi cel al „neo-aristotelienilor" din Chicago, ilustrat prin nume ca R. S. Crane, Elder Olson, McKeon, Paul Goodman şi alţii. Aceştia, spre deosebire de „neo-critici", se distanţează de problemele limbii, imaginii, simbolului şi îşi îndreaptă atenţia spre acţiune şi compoziţie. Ei sînt poate încă mai consecvent structuralişti decît Allen Tate şi tovarăşii de idei ai acestuia, numai că văd structura ca fiind compusă din alte elemente, nu din cele lingvistice ; ei caută structura operei de artă în ceva încă mai specific, mai propriu literaturii, şi anume în acţiune, intrigă. („Formal vorbind, în orice operă artistică, intriga este, în raport cu întregul, nu pur şi simplu un mijloc, «un cadru» sau «mecanism pur», ci mai curînd ţelul final pe care tot ceea ce cuprinde opera, dacă e ca ea să fie simţită ca întreg, trebuie să-l slujească, direct sau indirect", spune Crane în faimosul său eseu *The Plot of Tom Jones*. El merge şi mai departe, afirmînd că subiectul e numai „structura" intrigii ; în tragedie, de pildă, forma intrigii, „sensul" ei,

aristotelic vorbind, este „capacitatea seriei unificate de acţiuni de a duce prin milă şi teamă la o catharsis a acestor emoţii".) Că structuralismul lor este extrem reiese şi din refuzul metodei literare unice ; credinţa lor în unicitatea operei de artă e atît de mare, încît socotesc că fiecare operă trebuie abordată cu metoda adecvată ei, că valoarea ei rezidă în modul în care scriitorul a reuşit să realizeze propriile sale intenţii.

După cum se vede, sursa nemijlocită a unui structuralism critic poate diferi de la caz la caz. În Germania, Günther Müller pleacă din „morfologia" goetheană şi îşi şi intitulează teoria „poetică morfologică". După el, abordarea critică trebuie să pornească de la nucleul lăuntric al operei, de la forţa germinatoare care îşi găseşte întruchiparea în operă ; forţa aceasta e naturală şi creatoare de organisme unitare, ca toate celelalte forţe ale naturii. Într-un organism toate părţile tind să influenţeze partea individuală, iar aceasta modifică întregul. Poemul nu e numai scurgere, ca o peliculă ; forma sa creşte pînă la sfîrşit ; sensurile, ideile, emoţiile, ritmurile completîndu-se şi devenind (toate la un loc şi fiecare în parte) tot mai complexe. Adăugirea fiecărei noi propoziţii are un caracter modificator. Creşterea aceasta după legi interne, o articulare continuă, se împarte într-o progresiune *verticală* (elementele de acţiune, ordine, distribuţie raţională) şi una *spirală* (sentimente, stări de spirit, digresiune), cea dintîi fiind directoare, cealaltă expansivă. Aceasta e metamorfoza ideii iniţiale a operei, dezvoltarea unui tot. (Se mai poate vorbi şi de o metamorfoză spre varietăţi de creaţie, specii etc.) Mai mult, unitatea aceasta organică se desăvîrşeşte abia prin lectură ; textul necitit fiind numai *posibilitate*, se simte nevoia contribuţiei creatoare a cititorului care să aducă substanţa sa umană, experienţa sa de trăire şi culturală. Acest organism-poezie devine capabil să dezvăluie şi să comunice mari şi importante secrete ale naturii, deşi nu direct şi explicit ; poezia poate exprima, într-o măsură, inefabilul, şi anume prin interacţiunea sensurilor parţiale. Evident, într-o asemenea viziune, atît limba cît şi ideile nu pot avea decît o funcţie strict subordonată, chiar dacă, ocazional, putem să le scoatem artificial din întreg şi să le discutăm separat [1].

Teoria lui Günther Müller este exemplul cel mai frapant al unei teorii structuraliste organice, aşa cum a fost ea dezvoltată mai cu seamă de germani. În afara lui, un mare număr de cercetători literari ni se dezvăluie ca structuralişti. Wolfgang Kayser, de pildă, autorul unei foarte complete teorii a literaturii *(Das sprachliche Kunstwerk)*, este categoric structuralist — pentru el atît genurile şi speciile, cît şi procedeele sînt personalităţi distincte, cu un mecanism interior bine determinat ; sarcina cercetătorului este urmărirea acţiunii elementelor celor mai simple şi intime în hăţişul de complicaţie crescîndă de la strat la strat al operei. Aşa-numita

[1] Vezi G. Müller, *Morphologische Poetik*, în *Helikon*, V. 1. 1943, pp. 1—22, şi *Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie*, în *Die Gestalt*, ed. W. Pinder, W. Troll, L. Wolff.

şcoală „existenţialistă", pe de altă parte, filozoful Martin Heidegger şi criticii Emil Staiger, Walter Muschg, H. E. Holthusen, Johannes Pfeiffer, nu ar putea fi revendicată de structuralism, aşa cum s-a făcut uneori. Ei constituie, e drept, un sector din frontul de „revenire la text" — dar aceasta nu e suficient. Aplecarea asupra textului are (la Heidegger, la W. Muschg, la H. E. Holthusen) scopul de a descoperi ideea, nu structura. Nu o dată pentru ei opera de artă e numai o cale a cunoaşterii, e instrumentală. Analizele lui Heidegger la Hölderlin şi Rilke sînt de o mare profunzime, inegalată poate în critica modernă ; el are o mare pătrundere în semantică, o capacitate de asociaţie, o stăpînire a conotaţiei nu numai în sincronic, dar şi în diacronic ; am spune : pentru el, cîmpul conotativ al unui cuvînt cuprinde şi trecutul cuvîntului (etapele sale etimologice), ba şi viitorul său (fantezia filozofică îl face să construiască noi posibilităţi ale cuvîntului, căi de dezvoltare potenţiale). Totuşi, ceea ce i se poate reproşa atît lui, cît şi celorlalţi (poate mai puţin lui Staiger şi Holthusen) este că tind să şteargă diferenţa între filozofic şi literar, să patineze peste suprafeţele lor disimilare, să le unească gnostic, să transforme stilistica într-o vrajă runică de cunoaştere a ursitei omenirii prin sîmburii tainici ascunşi în miezul intim al cuvîntului.

Hugo Friedrich, Horst Oppel, Max Wehrli, Fritz Martini, H. Pongs, W. Clemen, Fr. Strich, K. May, B. v. Wiese au prezentat fiecare în parte (fie în practica lor critică, fie în lucrări teoretice) variante ale unui structuralism larg înţeles, care se străduieşte să definească structura nu ca un factor comun literaturii şi altor discipline, ci ca o categorie specific literară. Într-un fel sau altul, ei toţi sînt reductibili la un structuralism mai nobil. Astfel, Hugo Friedrich spune : „Practica literară e interesată de text ca atare, deci ca producţie artistică. [...] În raport cu o operă literară, «structura» sau «alcătuirea» *(Gefüge)* indică ordinea care guvernează opera şi care îi determină trăsăturile interne şi externe în acea corespondenţă reciprocă ce se mai numeşte şi formă şi după a cărei reuşită se cîntăreşte calitatea operei."

Nu vrem să facem o trecere în revistă exhaustivă a cercetătorilor germani pe care îi putem descoperi ca structuralişti ; numărul lor este impresionant. Încă O. Walzel şi (în critica de artă) chiar H. Wölfflin au creat premisele unei abordări structurale, prin accentul pus pe organizarea detaliilor, pe sistematizarea întregului, mai mult decît pe temă, etc. În fond, structuralismul permează întreaga critică germană contemporană, şi credem că aceasta se datoreşte în mare parte influenţei covîrşitoare a lui Dilthey. Cîteva exemple însă vor fi edificatoare. Friedrich Gundolf, care în practica sa critică e departe de a fi structuralist, porneşte de la ideea unei polarităţi experienţă originară *(Urerlebnis)* — experienţă de cultură *(Bildungserlebnis)* ; din astfel de nuclee se nasc pentru el seriile de tipuri şi specii literare. Dar, în fond, cartea lui despre Shakespeare este, ca şi cea a lui Staiger despre Goethe, alcătuită dintr-o suită

de analize literare ; capitolele se succed precum mari mărgele autonome şi atemporale. Cînd Leo Spitzer tratează cuvîntul drept semnal al spiritului şi sufletului, cînd E. Auerbach (analist de texte şi el) spune că o mostră unică dintr-un text, adecvat abordată, poate fi reprezentativă pentru un întreg autor, ba pentru o întreagă epocă, ambele teorii trădează un caracter organic, o viziune integralistă a artei. Iar un cercetător mai recent, Max Bense, oferă o interesantă sinteză între structuralismul de tip statistic-lingvistic şi cel literar-morfologic. Exemplele ar putea fi înmulţite. Ceea ce trebuie limpede înţeles, este că în Germania a existat o tradiţie a structuralismului ; structuralismul nu apare ca ceva nou, ci ca o continuare a premiselor solide ale primei şcoli romantice. Lui August Wilhelm şi Friedrich Schlegel îndeosebi le revin merite în această privinţă. Concepţiile acestea pot fi ilustrate prin geniala recenzie a lui Fr. Schlegel la *Wilhelm Meister* (1797/8) [1] : „Poetul şi artistul, în schimb, va voi să înfăţişeze din nou ceea ce ne-a fost înfăţişat, va voi să plăsmuiască din nou ceea ce a fost plăsmuit ; el va completa opera, o va întineri, îi va da chip nou. El va împărţi întregul în membre şi mase şi părţi, niciodată nu-l va descompune

[1] Este adevărat că pasajul acesta se referă la „critica poetică" pe care Goethe o face în *Wilhelm Meister* la *Hamlet*, deci la o reflectare a unei opere de artă în interiorul altei opere de artă ; cu toate acestea avem toate motivele pentru a crede că formulările de faţă constituie pentru Fr. Schlegel un mod ideal de restituire critică a operei.

în elementele originare, care, raportate la operă, sînt moarte, dat fiind că nu conţin mai multe unităţi de acelaşi fel ca întregul, dar raportate la univers, sînt, ce-i drept, vii, putînd fi membre sau mase ale sale. Criticul obişnuit face tocmai din acestea din urmă obiectul artei sale, şi deci îi distruge inevitabil unitatea vie, îl descompune în elementele sale sau îl consideră un simplu atom, într-o masă mai mare." Concepţia structuralistă transpare cu destulă claritate, iar ceva mai sus în acelaşi text se formulează un „proto-structuralism" critic : „Pentru a înainta în chip necesar de la parte la întreg, observaţia şi descompunerea nu trebuie să se piardă în detalii infinite. Dimpotrivă, trebuie să trateze drept unităţi simple acele mase mai mari a căror autonomie o probează şi asimilarea, plăsmuirea şi transformarea liberă a materialului preluat de la secţiunile anterioare şi a căror spontană uniformitate lăuntrică şi unitate originară o mărturiseşte autorul însuşi prin străduinţa explicită de a le rotunji într-un întreg desăvîrşit în sine prin mijloace din cele mai diferite, dar totdeauna poetice."

Revenind la critica contemporană, trebuie să spunem că această orientare sănătoasă, de un textualism luminat (sublim, am zice), nu a fost, desigur, proprie numai Germaniei : de Robertis şi Contini în Italia, Dámaso Alonso în Spania, Jean Rousset în Franţa şi, desigur, mulţi alţii îl practică cu distincţie.

Structuralismul retoric. — Pe lîngă aceste două tipuri de structuralism am vrea să distingem un al treilea tip,

nu lipsit de oarecare vogă, dar totuşi amorf şi retoric, avînd particularitatea că foloseşte metode structuraliste fără a căuta structura operei, ci orice altceva — un joc de idei, o semnificaţie socială, construcţia etc. Ne exprimăm multe rezerve faţă de acest mod de abordare : nu pentru că în sine scopurile sale ar fi reprobabile, cît pentru că împerecherea intenţiilor şi metodelor ne apare cumva neconvingătoare, factice, lipsită de adevărată eficienţă. Roland Barthes şi Gérard Genette, poate chiar Lucien Goldmann, Jean Starobinski şi J. P. Richard reprezintă această tendinţă în Franţa, Kenneth Burke în Statele Unite. Acesta din urmă a elaborat ceea ce numeşte o „gramatică a motivelor". El distinge cinci categorii fundamentale — *act, scene, agent, agency, purpose* —, definitorii pentru clasificarea literaturii ; poezia i se pare o suită de măsuri strategice menite să rezolve, să controleze anumite situaţii. Numai că aceste situaţii sînt de regulă ceva în afara poeziei : o situaţie socială, psihologică, dacă nu medicală. Poezia ajunge pînă la urmă un act de purificare a psihicului poetului. Structuralismul „retoric" rămîne, chiar dacă rezultatele particulare pot fi interesante, chiar dacă mînuitorii lui pot avea prestanţă, ceva hibrid şi, în ciuda aparenţelor, mult mai formalist decît celelalte tipuri. Dintr-un anumit punct de vedere el se situează chiar în urma principalei cuceriri structuraliste : aceea de a fi abolit ruptura conţinut-formă prin tratarea operei de artă ca unitate ; în fond, Barthes, Burke şi ceilalţi subordonează forma conţinutului, nu le contopesc cu ade-

vărat. R. Barthes caută, în cel mai bun caz, jocuri şi metamorfoze ale ideii, nu alcătuiri ale operei ca tot ; nu o dată colectează pur şi simplu modalităţi studiate original în alte părţi (studiul „ambiguităţii", al arhetipurilor).

Pătrunderea structuralismului în metode învecinate (arhetipală, morfologia culturii). — O dovadă a forţei structuralismului în critică ni se pare faptul că anumite metode literare moderne, independente de structuralism şi diferite de el, au fost atrase în zona sa de influenţă şi au început să păşească pe căile sale. Aşa s-a întîmplat mai ales cu critica arhetipală, care, la origine, era încercarea de a descoperi în spatele oricărei opere literare toate miturile primordiale ale omenirii (să zicem, tatăl divin, pămîntul ca mamă, coborîrea în infern etc.). La Maud Bodkin, la C. D. Lewis, la Gaston Bachelard, dar mai cu seamă la Northrop Frye *(Anatomy of Criticism)*, aceste arhetipuri nu mai sînt sonde, ci devin modele care ne ajută să rearanjăm minuţios cîmpul literaturii. Pentru Frye există o ordine severă a succesiunii arhetipurilor : înseşi epocile literare, însăşi succesiunea de stiluri sînt dominate de arhetipuri foarte generale, foarte cuprinzătoare. După cum iarăşi fiecare specie literară ar fi marcată de anumite arhetipuri (personaje, situaţii, „ritmuri" etc.). Astfel încît, cele patru serii de clasificări pe care le dă (forme de expresie, simboluri, mituri, genuri) oferă o reţea în care opera poate fi descompusă. Şi aici, esteticul propriu-zis este mai puţin luat în considerare, iar unitatea operei, fără să fie neapărat

ignorată, a trecut totuşi pe planul doi. Cu toate acestea, teoria lui Frye — cea mai consecventă şi coerentă teorie arhetipală pînă în prezent — a intrat în structuralism.
La fel nu se poate trece cu vederea faptul că analiza morfologică a culturii, apărută în jurul lui 1900, se leagă de structuralism. Cînd un Worringer, un Frobenius, un Spengler dezvăluie similitudinile unor epoci istorice, pun în lumină unitatea unui stil ce se manifestă în domenii artistice sau istorice diverse — aceasta cuprinde, poate, un anume formalism. Dar, cel puţin metodic, ceea ce se compară nu pot fi fenomenele ca atare, ci numai structurile lor : ca fenomen integral, un fapt din arhitectură şi unul din muzică sînt incomparabile — abia cînd s-a produs o anumită reducere ajung ele în acelaşi plan şi pot fi măsurate unul cu celălalt. Comensurabilitatea aceasta a fost, în faza de început a morfologiei culturii, postulată fără demonstraţie. Dar, treptat, structuralismul pătruns în *Geistesgeschichte* cere insistent demonstrarea minuţioasă a echivalenţelor intuite, sau operate sumar. Aşa ar fi Erwin Panofsky [1], care asociază nemijlocit, termen cu termen, jocul dialectic al gîndirii filozofice medievale cu evoluţia planului catedralelor nord-franceze. El urmăreşte cum *manifestatio*, acel principiu al esteticii (şi gîndirii) medievale, pe care îl numeşte „postulatul clarificării de dragul clarificării", se reflectă în „tratatul de medicină, manualul de mitologie clasică, pamfletul de propagandă politică, eulogia unui conducător sau o biografie a lui Ovidiu", sau trasează continua sporire a organizării în pictura medievală, paralel cu coerenţa crescîndă a unor sisteme filozofice ; tot aşa, stilul medieval tîrziu este, arată el, nominalist. Un studiu de Will Fleming[1] sau analizele lui Monroe Beardsley în *Aesthetics*, unde se urmăresc minuţios anumite categorii, genuri, forme în mai multe arte, constituie exemple concludente ale pătrunderii structuralismului în acest domeniu în care, să recunoaştem, noţiunea de structură aduce o preţioasă îmbogăţire a caracterului ştiinţific.

[1] E. Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Letrobe, 1948.

V. Structuralismul în creaţia artistică

În măsura în care arta e cunoaştere, se poate şi acolo înregistra un structuralism. — În creaţia artistică însăşi putem vorbi de un structuralism. Lucrul nu e nefiresc. Să nu uităm că din totdeauna opera de artă a avut o latură de cunoaştere, de investigaţie. La origini, ştiinţa, religia, arta ar fi fost, după cum se spune, o unitate

[1] W. Fleming, *Die Fuge als epochales Kompositionsprinzip des deutschen Barock*, în *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 4, 1958.

din care domeniile separate s-au desprins destul de anevoios, pe măsura specializării activităţii umane şi articulării spiritului. Dar chiar la mult timp după ce arta devine fenomen independent întîlnim opere pe care le putem clasifica fie ca material documentar al vremii, fie ca obiect de artă (cutare gravură din secolul XVIII) ; nu este nevoie să mai amintim de Lucreţiu sau de Vergiliu (în *Georgice*), de Pope sau de cine mai ştie cine. Se va spune că scopurile lor au fost didactice ; dar chiar acolo unde asemenea scopuri lipsesc, constatăm că intenţia principală a lui Balzac era de a da o frescă, a lui D. H. Lawrence, în mare măsură, de a studia funcţionarea instinctelor în omul urbanizat (deci nu un scop artistic în primul rînd). După cum, invers, muzica barocului poate servi istoricului rafinat drept o cheie în labirintul sufletesc al vremii, sau după cum mulţi poeţi şi romancieri contemporani pătrund cu mijloacele lor artistice în zone liminare sau întunecoase ale sufletului uman, acolo unde orice categorie de laborator pare inadecvată şi rudimentară. Este deci firesc ca, în măsura în care opera de artă este ea însăşi cunoaştere, să prezinte în funcţionarea ei analogii cu metode ale cunoaşterii.

Structurile pot fi şi obiect al artelor. — Dar nu este vorba aici numai de *metode* analoge, ci şi de *intenţie* şi *„obiect"*. În măsura în care opera de artă este imitaţie a realului sau o replică de un fel sau altul la acesta, fără îndoială că se va resimţi influenţa imaginei predominante a realului la un moment sau altul.

Iar cînd imaginea realului, atît de adesea, este echivalată cu aceea a structurii sale (mai curînd decît cu a aparenţei sau a cauzelor sale etc.) este firesc că şi opera de artă (ca replică sau răspuns sau imitaţie) va ţine, într-un fel sau altul, de problema mai generală a structurii în secolul XX.

Proza. — O privire asupra artei din acest unghi de vedere ne poate oferi cheia pentru multe din aspectele cele mai complicate, mai paradoxale ale artei moderne. Astfel proza. Cititorul, firește, porneşte cu lăudabila presupunere tacită că ceea ce îi oferă creatorul este realitatea cel puţin ca felie, dacă nu în toată plenitudinea şi rotunjimea, în toată complexitatea şi adevărul ei. (Desigur că orice operă de artă trebuie să aibă atare plenitudine şi rotunjime, complexitate şi adevăr — dar ele sînt ale propriei realităţi, nu ale alteia, cu oricît ar fi aceea mai înaltă ; sînt veritabile, nu copiate.) Numai că, raportat la realitate, orice obiect de artă este o proiecţie într-un spaţiu cu dimensiuni mai puţine. Această proiecţie văduvită faţă de real, care e arta, se revanşează prin insistenţa asupra unui aspect anume al realului, aspect pe care astfel îl poate transfigura şi potenţa. Or, ceea ce interesează în proza modernă (sau într-o bună parte a ei), este, din tot acest macro-univers pe care îl înfruntă, tocmai aranjarea, organizarea realului ; interesează mai puţin faptele cît modul în care sînt dispuse ele, mecanismul lor lăuntric, prin urmare *structura* lor.

Aceasta se vede cel mai ușor în cazul noii școli franceze a romanului din deceniile VI—VII, ilustrată de Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Robert Pinget și alți cîțiva și imitată în diferite părți ale lumii. Acești romancieri au fost fără încetare acuzați de distrugerea personajului, de descompunerea cadrelor romanești, de nihilism. Acuzații ce pot fi îndreptățite sau nu ; dar abia după ce recunoaștem intenția lor veritabilă avem dreptul să le ridicăm. Este curios că tocmai o literatură atît de îndelung migălită, atît de atent cizelată, o proză pe care dacă o vom acuza de ceva, o vom acuza de tehnicitate, cerebralitate, luciditate excesivă, poate fi calificată drept „aliteratură" [1]. În *Les Gommes* sau *La Jalousie,* Robbe-Grillet reduce „acțiunea" la un minim, într-adevăr, iar personajul rămîne numai un vag arierplan ; însă ceea ce ni se oferă nu e, așa cum s-a crezut (R. Barthes), o suprafață plană, un spațiu în care nu mai există relief. Ceea ce ni se oferă este o încercare de studiu (reușită sau nu) a felului în care acțiunea și realitatea se articulează ; Michel Butor (în *Degrés* sau *Mobiles*) ne oferă structura simultaneității unor fapte sau linii de acțiune heterogene. Și mai evident este lucrul acesta la Nathalie Sarraute ; ce sînt în fond faimoasele ei „tropisme" decît reacțiile automate ale organismului uman la anumiți stimuli extremi care, articulați între ei, alcătuiesc

[1] Claude Mauriac, *L'Alittérature contemporaine,* Paris, 1958.

„scheme structurale" ale ființei umane, ale personalității ?

Exemplele ar putea fi înmulțite, dar, desigur, nimeni nu poate socoti că acest grup de romancieri de perisabilă vogă inaugurează ceea ce am putea numi „romanul structuralist", adică cel pentru care nu acțiunea, ci mecanismul forțelor interesează. Cel puțin James Joyce, în *Ulysses,* ne-a dat un exemplu admirabil a acestui fel de intenție artistică. Cele douăzeci de ore din viața lui Bloom ni se oferă structurate sever, mitic-simfonic ; unde oare s-ar putea vorbi mai bine de un întreg — care precede părțile, le înglobează și e mai mult decît ele ? Tot astfel, legătura permanentă a părților între ele, a ciocnirilor între aspecte diverse ale realului asimilat într-un microcosm. Planul lucrării, așa cum ne-a fost el trasat de Stuart Gilbert, este de-a dreptul o ilustrare a lui Cusanus : succesiunea de scene ale micro-romanului dublinez, redat naturalist (cu Leopold Bloom, Stephen Dedalus și Molly), trimițînd ironic la episoadele *Odiseei,* fiecare stînd sub semnul unui organ, unei culori sau unui domeniu al culturii (de la teologie și istorie la navigație și știință legate în dans ritual), totul restituie un univers uman la o intensitate și profunzime arareori realizate. Ceea ce interesează aici este însă dublul caracter structural : cel intenționat structural al operei în forma ei, dar totodată cel structural al realului înfățișat ; obiectul redat este o structură, metoda de redare e structuralistă.

Tot ideea unei structuri organice, de întreg, mi se pare dominantă în opera lui Proust şi a lui Thomas Mann, deşi procedeele folosite sînt, poate, întrucîtva diferite. Marcel Proust reconstituie întregul uriaş al vieţii ca memorie. Memoria joacă în universul său romanesc rolul structurator, ea oferă limite care îl articulează, dar totodată îl sudează ; lanţul asociaţiilor psihologice individualizează experienţa umană, dar o şi unifică într-un tot. Societatea umană prezentată de Proust are un tipar : acela al succesiunii de cercuri integrate, dar şi structurate personal. La Thomas Mann, rolul structurator şi integrator îl are nu asociaţia, ci analogia. Bineînţeles, în *Doktor Faustus* sau *Zauberberg*, revenirea continuă a motivelor, regăsirea tiparului motivelor în forme tot mai generale, mai ample, proiectarea lor în cercuri largi, le încarcă de semnificaţii, le conferă valenţe bogate, constituie un mijloc de a reliefa ideile autorului. În acelaşi timp, însă, această recurenţă şi îmbogăţire a simbolurilor constituie mijlocul de a structura unitar universul artistic, de a ţine deodată în mînă (şi vii în mintea cititorului) iţele unei acţiuni complexe. Structura, modelul dobîndesc un rol proeminent în *Joseph und seine Brüder* ; aici există un tipar narativ dat ; Thomas Mann îşi alesese în mod deliberat modelul pe care îl transformă treptat în roman, peste tiparul narativ se suprapun un plan mitic, un altul istoric, un altul personal-psihologic, un altul al ideilor. Oricare dintre ele poate fi luat ca punct de plecare pentru descifrarea structurii de ansamblu. (De altfel, asemănător e şi pro-

cedeul din *Der Erwählte* sau *Lotte in Weimar.)* Separarea aceasta a planurilor este încă mai izbitoare în trilogia lui John Dos Passos, *U.S.A.* Aici, materialul literar este divizat în patru tipuri de texte : segmentele narative propriu-zise, cu o foială de destine şi împrejurări, apoi „biografiile" — scurte relatări impresioniste ale unor personalităţi proeminente politice, economice, sociale ale vremii, „buletinele de ştiri" — amestec dezordonat de fragmente din cuvîntări, colon-titluri, melodii ale vremii, de amănunte specifice ; în sfîrşit, lirice pasaje de monolog interior („ochiul fotografic") în care o conştiinţă se confruntă melancolic cu scurgerea propriei vieţi. Dos Passos a înzestrat naturalismul american cu o capodoperă lucidă şi crud acuzatoare, a sintetizat şi a anulat tot ce făcuse acesta timp de trei-patru decenii. *U.S.A.* este un roman istoric, de tip tolstoian chiar, în care materialul a fost reordonat în sertare curat despărţite, care ne-ar putea face să vorbim de un anume structuralism.

Dar exemple de structuralism integral la un înalt nivel de realizare artistică găsim în marea şcoală austriacă de roman a secolului XX, iar în aceasta mai ales la A. P. Gütersloh şi Heimito von Doderer. Uriaşele romane ale acestuia din urmă sînt unităţi rotunde ; deşi există o oarecare progresiune în timp, ceea ce impresionează în primul rînd este reconstituirea unităţii la fiecare pas. Aproape fiecare episod se leagă de toate celelalte prin nenumărate fire, le luminează, dar nu numai atît, devine pe deplin inteligibil abia raportat la

toate celelalte. Aproape am putea spune că romanele lui Doderer ar trebui cuprinse dintr-o dată, dintr-o singură privire, precum o pînză în ulei. Există, cel puţin schiţată, încercarea de a face un personaj să intre în contact cu toate celelalte. La începutul romanului *Die Dämonen,* povestitorul însuşi mărturiseşte : „De fapt, poate că n-ar fi nevoie decît să tragi la un loc oarecare un fir din ţesătura vieţii, pentru ca pe calea aceasta mai largă, astfel deschisă, să înceapă să se vadă pe rînd, cu schimbul, unul cîte unul, şi celelalte. Căci în cea mai mică diviziune a oricărei ursite se cuprinde şi aceasta în întregime". Folosind cu graţie ştrengărească o gamă diversă de mijloace necesare (repetări de motive, gesturi, urmărire simultană de personaje etc.), Doderer obţine organisme aproape deplin structurate.

Un alt grup de scriitori ale căror opere caută să redea structura existenţei istorice, mai curînd decît existenţa istorică însăşi, cuprinde o seamă de autori de romane utopic-simbolice [1] : Ernst Jünger, *Heliopolis ;* H. Kasack, *Die Stadt hinter dem Strom ;* Julien Gracq, *Le Rivage des Syrtes,* poate chiar A. Kubin cu al său *Die andere*

[1] De altfel, pînă şi fantasticul poate avea un caracter structural : în locul fantasticului inform, dezordonat, luxuriant, debordant, al basmelor şi al romanticilor găsim la Jorge Luis Borges (dar şi la mulţi autori minori de literatură ştiinţifico-fantastică) un fantastic limpezit, aşezat după linii de forţă implacabile, astfel încît într-adevăr vedem mai degrabă motorul structurator al întregului decît forfota detaliilor. Un fantastic care ameţeşte prin strălucire rece şi stabilă, nu învăluie cu năluci de aburi fierbinţi, mişcători.

Seite. Aici ne sînt descrise formele generale ale societăţii, tipuri şi funcţii permanente care primesc denumiri provenite din perioade diferite : structura e alcătuită deci din fragmente heterogene, ceea ce îi dă culoarea, dar totodată o şi diferenţiază de o „proză a structurilor" strict înţeleasă. Ele au un caracter mozaical, sînt modele alcătuite din pietre de culori diferite, iar accentul autorului cade cînd pe elementele componente, cînd pe model ca atare.

Lirismul. — Poate că tocmai latura simbolică este cea care conferă caracterul structural : simbolismul în poezie (pe care nu vrem în nici un chip să îl asociem sau să-l identificăm cu structuralismul) a promovat totuşi o abordare structurală. Nu e vorba aici de vechiul simbolism, simbolismul secolului XIX, acel simbolism încă atît de net romantic al corespondenţelor, ci de „simbolismul" mai recent al figurilor şi modelelor ; simbolismul a evoluat spre lărgirea cîmpului reprezentat, trimiterile simbolului au devenit mai ambigue, mai generale şi mai abstracte. Cele mai strălucite exemple ale unui lirism înţeles în felul acesta le găsim la Saint John-Perse şi la Stefan George. În *Anabasis,* poetul francez ne oferă scheletul de lirism nu al unei expediţii, ci al oricărei expediţii — reţeaua de inefabile canale pe care se construieşte orice mare efort uman. Dar şi celelalte poeme ale sale redau tot structuri : structurile poetice ale elementelor sau regnurilor (*Vents, Amers, Oiseaux* etc.). La George, personalitatea istorică proiectată liric este luminată intens pînă cînd numai conturul ei negru,

impersonal dar grăitor, mai rămîne — tocmai acel negativ fotografic cu care a fost atît de des asemănată structura. Un pas mai departe pe calea „structuralizării" poeziei îl reprezintă poezia mărturisit investigativă. (Nu e vorba aici, bineînţeles, de suprarealism ; nu pentru că acesta nu ar avea valoare de investigaţie, ci mai degrabă pentru că adesea nu are *decît* valoare de investigaţie.) Mă refer la maniera poetică ambiguă şi sterilă descinsă din Eliot sau Benn ; această poezie este destinată să analizeze zone ale universului sufletesc care, cel puţin momentan, par inaccesibile formulării ştiinţifice, raţionale ; spre deosebire însă de suprarealism, ea năzuieşte spre un control perfect al sensibilităţii poetice, spre descriere acurată. Ea foloseşte „corelativul obiectiv", un complex de obiecte sau fenomene care să producă în cititor conotaţii echivalente fenomenului psihic de descris. Acestea sînt, în esenţă, tot nişte simboluri, dar rolul lor de cunoaştere, ba chiar de explorare este subliniat — ele tind să alcătuiască un fel de schemă geografică aproximativă a unor teritorii în curs de descoperire. Sînt structuri imperfecte, tatonante.

Drama. — Un alt fenomen din literatura secolului XX, şi anume preferinţa marcată pentru forme ca misterul medieval, teatrul japonez *Nô*, piesa-parabolă şi cea epică ni se pare că se explică prin abordarea structurală. Este evident că recurgerea la astfel de forme nu poate fi în nici un chip numită o simplă excentricitate. Caracterul lor „schematic" (în comparaţie cu drama realistă a secolului XIX) este menit să contureze jocul ideilor, jocul

structurii interioare a acţiunii. La Dürrenmatt, Hochwälder, Frisch, la Camus şi Claudel chiar, dar mai cu seamă la Bertolt Brecht nu ideea este cea care fascinează (nu vrem, de altfel, să-i subestimăm rolul), ci structura ideii, mecanismul dialecticii ; tocmai de aceea piesele didactice *(Lehrstücke)* ale lui Brecht, unde ni se oferă o dialectică brută a eticii, rămîn partea cea mai interesantă a operei lui ; fapta umană este demontată, ni se arată resorturile ei, ni se descrie modul de funcţionare, autorul ridică în faţa spectatorului şuruburile, pronunţă numele cu glas tare, apoi le articulează la loc, şi le pune în mişcare ; acţiunea se estompează, concretul, contingentul şi individualul dispar, rămîne numai scheletul comun. Este drept că la Brecht (şi nu numai la el) ceea ce poate supăra este tocmai abstragerea excesivă, refuzul de a elucida legătura scheletului cu carnea, a părţii cu întregul.

Pictura. — Nu altfel stau lucrurile în pictură. Ni se pare greşit să acuzăm arta abstractă că nu ar fi realistă. În realitate, ea caută tipicul, generalul, esenţa, pe o cale nouă. Ar fi vorba întîi de toate de tendinţa de a reproduce agregate ale structurii diverselor forme ale materiei, cum ar fi grupuri cristaline, reţele moleculare etc. Aici ne găsim încă pe un plan neartistic, de prelucrare brută. Firește, abia atunci cînd, dincolo de înregistrarea ştiinţifică a unei părţi (fie ea chiar intimă şi subtilă) a materialului, se ajunge la forme autonome şi totuşi comunicabile, putem vorbi de artă. Cu pru-

denţă am putea vorbi şi de distincţia între structura obiectului şi structura fenomenului, cea din urmă fiind, cumva, vocaţia artei abstracte. Ea îşi propune să reproducă nemijlocit, să „fotografieze" generalul. În ce măsură aşa ceva este realizabil sau e o simplă himeră, sau iese în afara artei, nu ne putem permite să discutăm aici, mulţumindu-ne să înregistrăm faptul ca atare. Nume ca Mondrian, Manessier, Arp, Clive Bell şi atîtea altele ne-ar putea sluji drept exemple. Ele sînt citate, de pildă, de W. Tatarkiewicz[1] care defineşte astfel structuralismul (sau „perspectivismul") în artă : „Această concepţie despre artă vrea să surprindă natura realului, cu toate că întrebuinţează linii şi culori care nu reproduc realul : căutînd nu aparenţa, ci natura realului. [...] Obiectul artei se află dincolo de aparenţe. Concepţia aceasta pretinde artei [...] să conţină o cunoaştere a existenţei", citîndu-l şi pe Arp cu al său „Nu natură, [...] ci esenţă"[2]. Acelaşi cercetător socoteşte că *Gestaltpsychologie* se raportează la arta abstractă precum psihanaliza la suprarealism şi demonstrează cum printre sursele nemijlocite ale artei abstracte

[1] W. Tatarkiewicz, *Moderne Kunst und Philosophie*, în *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, VI, 1961, pp. 44—68.
[2] E drept că Tatarkiewicz consideră acest curent ca unul din cele patru moduri permanente de a concepe arta, alături de curentul care subliniază aspectul exterior, de cel care subliniază ideea, sufletul şi de cel interesat în frumuseţea formei. El dă ca exemple pe bizantini, respectiv pe Poussin şi pe Cézanne, pentru fiecare din acestea.

se numără Husserl, Ingarden, neopozitivismul, gîndirea lui Brentano şi Meinong.

Muzica. — Credem că pînă şi în muzică putem distinge o evoluţie oarecum asemănătoare ; există, desigur, o dificultate majoră, şi anume natura muzicii, diferită de cea a literaturii şi picturii — ea însăşi mult mai abstract-eterică, dintr-un material evanescent, substanţa ei însăşi fiind, oarecum, „structură". Regăsim, în schimb, preocuparea pentru organizare (comună, să zicem, şi lui Brecht şi „neo-romanului" francez) la mulţi dintre compozitorii cei mai recenţi. Să ne gîndim spre pildă la „muzica aleatorie", la muzica pe care o compun un Xenakis sau un Stockhausen, sau la muzica lui Varèse ; ele reprezintă o căutare, o investigare a felului în care se organizează sunetele. Ca şi muzica concretă, muzica electronică ni se pare a fi nu atît o muzică nouă, cît mai degrabă sondarea, scobirea universului sonor rotund şi armonios al tradiţiei — compozitorul se introduce sub stratul muzical al sunetelor, în subsol, în sala cazanelor, începe să răscolească, să caute mecanismele, să le manevreze (uneori anapoda, dibuind, la întîmplare), pentru a vedea dacă nu cumva poate ajunge la o stăpînire mai profundă, mai intimă a lor. Uneori inventează cu tot dinadinsul sisteme noi, artificiale, de conducere a manetelor, sperînd să reorganizeze magic suprafaţa. (Cel mai reprezentativ caz este cel al dodecafonismului, mai ales la A. Schönberg. Aici, o reţea uniformă este aruncată asupra masei sonore, care, pierzîndu-şi prin atonalism vechile legi organice de funcţionare, se vede acum gru-

pată după sisteme fixe, recurențe mecanice și inventivități arbitrare. În cadrul aceleiași școli, orientarea lui v. Webern, mai ales în perioada de maturitate a activității sale, indică o continuă preocupare pentru alcătuirea de corpi organici unitari din noul material sonor.) În muzică, structuralismul e divinatoriu, curios, nu solemn și ferm.

Rezerve față de cele spuse. — Această serie de exemple, alese din diferite țări și tărîmuri artistice diferite, ilustrează, credem, în mod convingător că, sub o formă sau alta, preocuparea pentru noțiunea de structură este una din trăsăturile definitorii ale producției culturale moderne. În nici un caz nu s-ar putea înțelege din exemplele de mai sus că abia operele din perioada modernă se bucură de o structură interioară, de care cele din secolele trecute ar fi fost lipsite. O structură (a realității, a artei) există în mod obiectiv, dincolo de curente și preferințe pentru anumite noțiuni. Ceea ce îi deosebește pe artiștii moderni citați (și pe alții) de predecesorii lor este accentul *relativ* mai puternic pe acest aspect al realității, în comparație cu celelalte, iar uneori chiar estomparea altor aspecte ale realului în favoarea structurii. (La Balzac, Tolstoi, David, Seurat așa ceva nu se întîmplă. Benjamin Constant se preocupă în primul rînd de sentimente, un contemporan în primul rînd de mecanismul lor. Diferența e numai relativă, dar aproape orice diferență de abordare e în acest sens relativă : caracterul de operă de artă e esența ; stilul, metoda artistică etc. sînt accidențe). De asemenea,

nu am vrea în nici un chip să lăsăm impresia că am fi încercat să dovedim că prin ea se rezolvă toate dificultățile ridicate de înțelegerea fenomenului cultural contemporan, și cu atît mai puțin că nu ar mai exista și alte aspecte, poate la fel de interesante, ale acestuia. Tot atît de evident este că un număr considerabil de scriitori moderni nu sînt în nici un chip preocupați de reproducerea de structuri în opera lor. În sfîrșit, nu credem de fel că în producția culturală am putea vorbi de un *curent* „structuralist", ca în științe — tocmai exemplele menționate aparținînd unor orientări dintre cele mai diverse. Noțiunea de structură (nu ca instrument, ci ca obiect al creației artistice) poate sluji, după părerea noastră, pentru analiza racordării operei la epocă, de la caz la caz. (Ea poate de asemenea contribui la o definire formală a conținutului și intenției operei ; aceasta, bineînțeles, în subsidiar.) Avem prin urmare un exemplu de noțiune specifică științelor umaniste, preocupate de exegeza cazului individual, noțiuni care înlesnesc pătrunderea în diferențialul fenomenului, nu se interesează exclusiv de numitorul comun.

Constatările noastre sînt, firește, destul de generale — ele nu ar vrea decît să propună cîteva jaloane pentru un studiu mai aprofundat privind modul în care opera de artă reflectă configurația spiritului epocii ; căci este de cea mai mare importanță să știm în sfîrșit exact care este mecanismul acestei reflectări, să știm dacă e vorba de un raport de cauzalitate, de paralelism, sau poate invers, de prefigurare. Nu este de loc

exclus ca rezultatele să fie multiple : adică acest raport să varieze de la operă la operă, sau de la perioadă la perioadă. Pentru teoria culturii este indispensabil să recurgem la exemple din arte diferite ; dar o dată cu căutarea unei astfel de generalităţi să surprindem ceea ce este individual şi unic în fiecare operă în parte.

VI. Semnificaţia structuralismului în epoca noastră

Concluzii istorice : trăsături ale unei epoci în care constatăm dominaţia structuralismului. — Care sînt semnificaţiile structuralismului ? Ce concluzie putem trage despre natura unei epoci pe care o vedem atît de preocupată de structuri, configuraţii şi întreguri ? Răspunsul nostru va fi parţial, poate chiar părtinitor ; el va decurge din fizionomia noţiunii de structură, încercată mai sus. Este, în primul rînd, în obsesia structurală o sete de permanenţă, de stabilitate, de *certitudine*. Gîndirea nu se mulţumeşte cu devenirea lucrurilor, cu valoarea, cu cauza sau originea lor, ci vrea ceva sigur, palpabil, ceva care să nu se risipească precum aburul nopţii. Mai mult, ea nu se mulţumeşte cu nimic din ceea ce s-ar afla în jurul obiectului, cu nimic din ceea ce e simplu atribut, ci vrea *lucrurile înseşi*. Nu

ceea ce lucrurile au, ci ceea ce *sînt*. Dar, firește, o gîndire care s-a scăldat goală în toate iezerele abstractului nu mai poate redobîndi inocenţa visată de romantici, a întoarcerii la origini, la candoarea primordială a contactului nemijlocit cu concretul, a anulării totale a unui glorios ciclu scurs ; o întoarcere la izvoare, la lucrurile înseşi, va fi o întoarcere la esenţe, iar cînd şi acestea par prea abstracte, *la structură*, la integrarea ideii în materie. Revenirea structuralistă la lucruri nu este o revenire la naştere, ci la cununie, la momentul împerecherii, al simultaneităţii perfecte esenţă-obiect. Certitudinea nu este căutată în aparenţa fenomenului, în acceptarea fără discuţie a concretului, ci în clipa miraculoasă a unităţii perfecte între idee şi materie, sau în modul în care cea dintîi iradiază în cea din urmă, transfigurînd-o. Structuralismul procedează aşa cum propunea Kleist în eseul său despre marionete : mănîncă a doua oară din pomul cunoaşterii ; el caută revenirea la surse nu prin scăderea luciditâţii, ci prin sporirea ei.

Mai putem trage şi alte concluzii : spiritul ghidat de structuri este un spirit al echilibrului, al organicului. Structuralismul este, pe linia marilor doctrine conceptualiste, o nouă încercare de a soluţiona teribilele alternative ale spiritului uman : unitate — diversitate, general — particular, spirit — materie, universal — local. Încercarea de rezolvare a acestor contradicţii e cea care a constituit punctul de pornire a nenumărate filozofii ; structuralismul încearcă să integreze, să împace nişte opoziţii ireductibile poate. Şi din acest punct de

vedere, el este oglinda în mic a umanului, a efortului permanent al omului de a fixa în tipare eterne perfecţiunea, de a anula fisurile universului şi ale sale înseşi. Omul este o fiinţă integratoare. Iar structuralismul, cînd e integrator, nu încearcă niciodată să forţeze realitatea ; *respectul pentru realitate* — iată o nouă trăsătură pe care şi-o dezvăluie. Lucrurile sînt ceea ce sînt, ele nu sînt subordonate omului, ci pe acelaşi plan cu el ; privirea limpede, deschisă, calmă, răbdătoare este cea în faţă căreia ele se deschid. Omul structuralist este lipsit de prejudecăţi şi iluzii ; este un om corect, modest şi practic. Este incontestabilă legătura între orientarea structuralistă şi pragmatism (nu ca teorie filozofică, ci ca atitudine de viaţă). O gîndire integratoare şi echilibrată nu poate fi altfel decît organică — unitatea şi unicitatea obiectului îi vor fi în egală măsură sacre, va căuta să-l înţeleagă din interior, să-i cunoască legea proprie de existenţă şi funcţionare ; o dată găsită, acesteia îi vor fi subordonate gradat părţile şi atributele, într-o ordine sugerată tocmai de importanţa lor pentru întreg.

Structuralismul şi rudele sale filozofice. — Evident, dialectica şi conceptualismul sînt întrucîtva înrudite, o bună parte din ariile lor se suprapun ; acolo unde se deosebesc, aceasta nu se explică decît uneori printr-un antagonism, iar alteori pur şi simplu prin sarcinile diferite pe care şi le propun. Metaforic, am putea spune că dialectica e forma militantă, agresivă, a „conceptualismului", iar structuralismul e, tot metaforic vorbind,

o dialectică neutră, neexpansivă. În cadrul romantismului filozofic, situaţia aceasta se verifică şi cronologic. „Conceptualismul" organic al lui Goethe şi Schelling, cel confuz-generos al lui Shelley şi al altora, cel mistic-profetic al lui Blake sau Novalis îşi capătă forma virulentă, malignă, forfecătoare la Hegel — un „structuralism" ascuţit la maximum, paradoxal-provocator, traducînd în raţional ceea ce la predecesori era mai mult intuiţie şi intenţie unificatoare, acceptînd coexistenţa opuselor, dar nu ca împăcare şi estompare, ci prin sublinierea opoziţiei şi luptei lor. Este un punct extrem, foarte eficace, fireşte, dar care totodată poartă în sine mecanismul rupturii definitive a unităţii. N. Hartmann foloseşte din plin cuceririle hegeliene pentru refundamentarea poziţiei structurale (de ex., raportul „structurilor" între ele, raportul real-ideal etc.), dar dialectica şi contradicţiile sînt „îmblînzite" spre ontologic. Paralelismul poziţiilor structurale şi al celor dialectice în multe privinţe este dincolo de orice îndoială ; o deosebire importantă este că structuralismul accentuează şi adesea absolutizează momentul *sintezei* contrariilor în paguba luptei lor. (Că studiile structurale aruncă o lumină interesantă şi contribuie mult la cunoaşterea acestui aspect este cu totul altceva.) Oricum, astăzi nimeni nu mai vorbeşte despre incompatibilitatea dintre cele două, şi chiar dacă, teoretic, problema nu a fost încă investigată temeinic, în practica diverselor ştiinţe colaborarea lor strînsă e un fapt.

Deficienţele structuralismului. — În schimb, deficienţele pe care în mai multe rînduri le-am amintit se răzbună asupra structuralismului însuşi. Structuralismul, echilibru al efortului, este fragilitatea însăşi. Tocmai insistenţa asupra momentului de sinteză, tocmai subestimarea sfîşierii din om, a elementului antitetic, a alternativei, a contradicţiilor universului îl fac efemer. Cursul implacabil al timpului, transformarea continuă, perisabilitatea — toate aceste lucruri de care gînditorul structuralist ar vrea să facă abstracţie — se răzbună, şi structuralismul el însuşi (atît de dominat de echilibru, certitudine, stabilitate) este cel mai instabil, cel mai precar dintre sisteme. Fără încetare el alunecă în jos de pe cumpăna strîmtă şi nesigură pe unul din cele două versante, fără încetare tinde să se descompună în componentele sale iniţiale.

Lipsa sa de stabilitate. — În primul rînd, noţiunea de structură însăşi este profund ambiguă — ea s-a polarizat astăzi în jurul a doi centri : unul, *Gestalt,* tinde spre organism, celălalt, *pattern* (tipar), tinde spre schemă, mecanism [1]. În primul caz, *structura* este înţeleasă din ce în ce mai mult ca fiind colaborarea intimă, pînă la fuziune, a părţilor cu întregul, unicitatea întregului, dominat de un principiu entelehial care per-

[1] Cît de uşor se poate trece de la una la cealaltă se vede de pildă şi din faptul că T. S. Eliot şi I. A. Richards interpretează noţiunea de „organism" la Coleridge (pe care acesta o preluase de la filozofii germani) drept „sistem de tensiuni şi de echilibre".

mează fenomenul pînă în adîncurile sale cele mai ascunse. În al doilea caz, structura devine o reţea interioară de puncte esenţiale ale fenomenului sau obiectului, devine asemeni unui negativ fotografic obţinut prin eliminarea contingentului, reţea „negativă" ce se aplică apoi altor obiecte. Şi în primul şi în al doilea caz nu mai este nevoie, de aici, decît de un singur pas pentru ca structuralismul să fie părăsit cu desăvîrşire.

Tinde spre o extremă. — Structuralismul se varsă în mecanicism cînd o reţea de categorii exterioară obiectului de studiu, nesolidară cu el, heterogenă, se aplică asupra sa ; acesta nu mai e structuralism, ci o continuare a raţionalismului secolului XVIII şi a mecanicismului secolului XIX [1]. O gîndire poate rămîne structuralistă numai cîtă vreme recunoaşte o structură *interioară,* parte a fenomenului analizat. Fireşte, limitele exacte nu sînt chiar atît de uşor de trasat — la un moment dat, atenţia începe să se îndrepte exclusiv spre tipar, obiectul tinde să se reducă la structura sa, se neagă posibilitatea diversităţii fenomenelor care au aceeaşi structură recognoscibilă. O bună parte din pictura abstractă intră aici, ca şi lingvistica şcolii americane. Filozoful german Ernst Cassirer, cel puţin la începutul activităţii sale, se află la graniţa între struc-

[1] Vezi, de pildă, Ruyer, *Esquisse d'une philosophie de la structure,* Paris, 1930.

turalism şi mecanicism : impresionat de comensurabilitatea datului senzorial, de capacitatea acestuia de a se transforma în simbol numeric, el ajunge să vadă o realitate superioară, esenţială, tocmai în schema de simboluri algebrice pe care s-ar funda orice activitate umană. Este drept că în faza sa de maturitate, reprezentată de lucrarea sa capitală, *Philosophie der symbolischen Formen,* el poate fi revendicat de structuralism : modul în care înţelege el activitatea umană ca creatoare de sisteme de simboluri, legate de realitate şi totuşi diferite de ea, ar putea fi un argument în acest sens. Estetica propusă de A. Moles este un alt exemplu al poziţiei extreme la care poate ajunge structuralismul, tocmai latura integratoare, organică, a acestuia fiind anulată ; după el, sarcina teoreticianului este tocmai de a diseca, de a pune în evidenţă părţile întregului ierarhizat, de a transforma opera în program sau algoritm ; în fond, de a o distruge pentru a o cunoaşte, de a o destrăma în felii, în secţiuni detaşabile ; dar juxtapunerea lor ulterioară, matematizată, nu reprezintă cunoaşterea ei — sau cel puţin nu cunoaşterea ei pentru om, cel mult pentru un creier electronic. (Bineînţeles, nu mai intră în cadrul discuţiei noastre care se ocupă de structuralismul pentru oameni, nu pentru maşini.) Aproape putem spune că am ajuns la antipodul structuralismului. Se poate vorbi de o întreagă şcoală a structuralismului „funcţionalist", care înţelege prin structură „totalitatea relaţiilor între evenimente" [1] şi care astfel volatilizează obiectul. Oriunde o doctrină ştiinţifică este dominată de teoria neopozitivismului asistăm la apariţia unor astfel de teorii : „funcţionalismul", care nu poate fi confundat cu mecanicismul vulgar, întrucît ţine seama de realităţile cunoaşterii moderne, ni se pare totuşi numai o excrescenţă laterală a trunchiului structuralist.

Tinde spre cealaltă extremă. — La celălalt pol, atracţia pentru părăsirea sferei structuralismului nu e mai puţin puternică. Caracterul organic al structurii tinde să se autonomizeze ; se simte atracţia doctrinelor organiciste şi vitaliste care, şi ele, au înflorit în secolul nostru. Pînă la un anumit punct putem vorbi de o suprapunere cu gîndirea structurală. Aşa mai cu seamă Wilhelm Burkamp, a cărui lucrare *Struktur der Ganzheiten* (1929) prezintă interes deosebit — ne pune la dispoziţie o largă gamă terminologică, distingînd metodic între diversele sisteme, de la *sistemul autotactic* („care închide în sine condiţiile stărilor sale viitoare") pînă la *menotaxiile letale* („care poartă în ele însele condiţiile propriei morţi"). În principiu, filozofia organică, a întregurilor *(Ganzheiten),* nu se depărtează prea mult de gîndirea structurală. Hans Driesch, biolog şi filozof

[1] Wendell Garner, *Uncertainty and Structure as Psychological Concept,* New York, 1962, p. 141. Claude Lévi-Strauss („noţiunea de structură socială nu se raportează la realitatea empirică, ci la modelele construite după aceasta") este şi el un caz reprezentativ al acestui fel de a gîndi.

(Philosophie des Organischen), reactivează ideea aristoteliană de entelehie, de forţă creatoare de unitate, care-şi subordonează părţile, e inexplicabilă prin ele şi, cumva, independentă chiar de întregul pe care îl însufleţeşte. O astfel de gîndire jonglează totuşi periculos pe linia subţire între misticism şi filozofie : către sfîrşitul vieţii, Driesch devine un înfocat al parapsihologiei. v. Weizsäcker şi Uexküll merg mai departe : pentru ei, întregurile sînt perfect autonome, îşi au posibilitatea şi limitele de existenţă numai în sine ; existenţa lor este condusă numai după scop ; ele sînt în afara cauzalităţii, independente de legile acesteia ; ba, în cele din urmă, numai biologicul e real, natura neînsufleţită e o „pre-realitate". Mai recent, Friedrichs se mulţumeşte cu un anume autotelism şi cu implicaţiile ideii de sinteză ca ceva calitativ nou. Holismul sud-africanului Smuts [1] porneşte de la ideea unui întreg unic, cuprinzător al universului — toate celelalte fiind copii simplificate sau specializări ale sale. Acest panteism este clar opus structuralismului ; tot aşa gîndirea unui E. G. Kolbenheyer [2] sau E. Krieck [3] care, pornind din organic, debuşează în misticism şi rasism. Un exemplu interesant îl oferă şi istoriografia literară a lui Josef Nadler, bazată iniţial pe o analiză de tip

[1] Smuts, *Holism and Evolution*, 1920.
[2] E. G. Kolbenheyer, *Die Bauhütte. Elemente einer Metaphysik der Gegenwart*, 1925.
[3] E. Krieck, *Das Leben als Prinzip der Weltanschauung.*

structural a determinanţilor personalităţii literare ; concluziile ei — reducerea operei la acest joc de factori rasiali, sociologici, geografici, istorici — fiind totuşi lipsite de valabilitate, tocmai prin părăsirea acelui caracter ştiinţific pe care structuralismul izbuteşte de cele mai multe ori să-l asigure. Wilson Knight, distins cercetător al literaturii engleze (îndeosebi shakespearolog de marcă), începuse printr-o analiză a imaginilor şi familiilor de imagini care s-ar fi putut dezvolta şi în direcţie net structuralistă ; dar calea aleasă de el este aceea a unor pronunţări tot mai mistice, mai oraculare, mai nediferenţiate care sfîrşeşte într-o confuzie profetic-fantastică. Herbert Read, contemporan cu el, s-a încercat diletantic prin toate metodele mai noi, a fost influenţat şi de psihanaliză, şi de suprarealism, şi de jungieni, rămînînd totdeauna fidel, de la depărtare, ideii de formă organică. Şi el rămîne mai mult în afara structuralismului, totuşi.

Alte deficienţe ale structuralismului. Concluzii. — Cele cîteva exemple menţionate în ce priveşte precaritatea noţiunii de structură însăşi sînt concludente ; la fel stau lucrurile în fiecare aspect al gîndirii structurale — accentul cade cînd pe general, cînd pe particular, cînd pe idee, cînd pe material. Este acesta unul din motivele cele mai serioase pentru care structuralismul nu poate izbuti să pună la dispoziţie, aşa cum speră apologeţii săi cei mai optimişti, soluţii finale la întrebările, măcar metodice, ale cunoaşterii. El eşuează toc-

mai acolo unde ambiţia sa este mai mare : adică atunci cînd vrea să ofere o imagine globală a universului, a tărîmului cunoaşterii. Căci nu poate fi vorba de o echilibrare absolută, cerută de ultimele consecinţe ale gîndirii structurale, dacă nu se vizează întregul. Or, tocmai cînd vizează întregul, tocmai cînd caută să lumineze, să interpreteze, să ordoneze zonele extreme şi periferice, să le integreze şi pe acestea sistemului, el trebuie să cadă (aşa cum vedem) pradă uneia din forţele antitetice pe care s-a constituit.

În legătură cu aceasta se cuvine să mai subliniem şi faptul că, evident, structuralismul nu este şi nu poate fi (şi de cele mai multe ori nici nu pretinde să fie) o *ideologie* — el este totdeauna *subordonat* unei ideologii ; în funcţie de aceasta, orientarea sa, în contextul istoric al epocii noastre, poate varia. Structuralismul poate fi răstălmăcit în direcţia unei teorii a fixităţii anti-istorice, a indiferenţei faţă de transformare şi progres, poate fi folosit pentru a se combate ideile de cauzalitate, de evoluţie, poate fi folosit în încercarea de a se nega antiteza, lupta contrariilor, alternativa — ideologia reacţionară îl poate întrebuinţa ca armă împotriva gîndirii înaintate, a luptei pentru progres. Structuralismul poate fi răstălmăcit ca oferind soluţii neutre, abile şi incolore problematicii istorice. Dar toate posibilităţile de mai sus nu pot fi înălţate decît pe o singură temelie, a cărei şubrezenie am accentuat-o în decursul întregii noastre lucrări : aceea a absolutizării

structuralismului [1]. O interpretare ideologic justă a structuralismului decurge firesc, logic şi, parcă, fără efort, din înţelegerea limitelor sale, a locului său limitat în orice gîndire bogată şi variată care vrea într-adevăr să restituie o imagine adecvată a lumii. Prin natura sa, el poate fi aplicat numai în anumite zone ale universului cunoaşterii, iar în altele nu — aşa cum fregatele devin inutile în labirintul unui arhipelag. Gîndirea structuralistă pură nu poate funcţiona diacronic, ea se rezervă provinciilor de mijloc, liniştite şi asigurate ; revoluţiile şi turbulenţele îi scapă, previziunile şi retrospecţiile o găsesc nesatisfăcătoare. Nu ne poate spune nimic despre originile unui fenomen, despre inconsecvenţele şi impurităţile sale, despre detaliile rebele, despre monştri şi deformări. Cu atît mai puţin ne vorbeşte despre sensul lucrurilor, despre semnificaţie, despre valoare ; nu le poate ierarhiza decît rudimentar. Ţelul omului şi speranţa sa îi sînt străine. Mai grav, poate, structuralismul nu pare a avea în sine suficiente resurse pentru a se acorda în toate aceste direcţii, nu are antene care să îi aducă semnalele propriei salvări. Greoi, ca un animal străvechi rănit, îşi întoarce încăpă-

[1] Cît se poate de evidente sînt lucrurile mai ales în cercetarea literară. Aici structuralismul este preţios, dar numai cîtă vreme e *parte*. Opera literară nu poate fi de fel epuizată prin metode structurale. Aspectele sociale, ideologice, psihologice joacă un rol esenţial în definirea operei ; iar conceptul de util, năzuinţa supremă a cercetării structurale, ar fi anulat de absenţa dimensiunii istorice.

ţînat puterile asupra sa, se chinuie să îşi secrete o carapace definitivă.

Obiecţii metodologice fundamentale am ridicat mai sus (capitolul III). Să adăugăm încă una. Mulţi structuralişti admit : structura nu înseamnă esenţa fenomenului, ci definiţia lui operaţională. Dacă prin „definiţie operaţională" înţelegem „un minim indispensabil al esenţei" sau mai ales „o aproximare a esenţei", atunci nimeni nu va putea obiecta ; dar în clipa în care, în loc de aceasta, ea înseamnă *„substitut* de esenţă", „ceva care ne permite să ne dispensăm de esenţă", lucrurile se schimbă — caducitatea structuralismului e deplină. Între cele două accepţiuni, distanţa e foarte mică : alternativa structuralistă e totdeauna foarte delicată, cumpăna tremură mereu între dezastru şi triumf. Rămîne faptul că termenul „structură" a fost folosit, nu o dată, într-un mod iresponsabil (ca mai sus). Un exemplu de supralicitare la un alt nivel ni-l oferă şi doctrinele filozofului existenţialist italian N. Abbagnano [1] ; pentru el, „structura" e totul : istoricitate, temporalitate, fundament al lumii (ca un tot din care „existenţa" e numai parte), normativitate şi fidelitate faţă de moarte (ca posibilitate legată de toate posibilităţile umane). Dar, desigur, însăşi definiţia pe care o propune (cea de unitate a situaţiei iniţiale cu efortul realizării esenţei) se depărtează prea mult de oricare alta pentru ca să

[1] N. Abbagnano, *La struttura dell'esistenza*, 1939 ; *Introduzione all'esistenzialismo*, 1947.

putem vorbi practic de structuralism ; aici e vorba, pur şi simplu, de un transfer de termeni.

Nu am vrea să se creadă că am încercat să facem un *bilanţ* al structuralismului. Am vrut mai ales să subliniem că este vorba de un fenomen *unitar*, dar *neîncheqat*, că tocmai aria sa largă de răspîndire duce la un întreg tumult de polarizări şi reuniri, la o complicată dialectică internă. Dar tocmai din această cauză este apt să răspundă unor nevoi dintre cele mai diverse ale cunoaşterii moderne, să se insinueze în toate cotloanele ştiinţei şi culturii. Semnificaţia pe care am căutat să o schiţăm corespunde, credem, tendinţelor mari, istorice, ale epocii noastre. Contradicţiile sale corespund contradicţiilor social-istorice ale epocii, sînt generate de acestea ; credem că ar fi foarte folositoare o cercetare care să arate felul în care lupta de idei a contemporaneităţii îşi găseşte reflectarea fidelă (deşi indirectă şi îndepărtată poate) şi în confruntările din interiorul structuralismului.

Nu este cazul să facem nici un pronostic, afară poate de acela că privitorul secolelor viitoare va izbuti cu greu să separe cercetarea deceniilor noastre de valul structuralist — el va regăsi adesea măcar o urmă, o umbră de structuralism. Tot astfel, în contemporaneitate structuralismul poate fi criticat sau elogiat, dar nu ocolit.

STRUCTURALISMUL ÎN DIFERITE DOMENII

Antologie de texte

RENÉ WELLEK, AUSTIN WARREN [1]

Astfel, adevărata poezie trebuie concepută ca o structură de norme, percepută doar parțial în experiența propriu-zisă a numeroșilor ei cititori. Fiecare experiență în parte (citit, recitat ș.a.m.d.) este numai o încercare — mai mult sau mai puțin rodnică și completă — de a sesiza acest sistem de norme sau standarduri.

Așa cum îl folosim aici, termenul „norme" nu trebuie, desigur, confundat cu acele norme care pot fi clasice sau romantice, etice sau politice. Cele la care ne referim sînt implicite, trebuie extrase din fiece experiență a unei opere de artă în parte, și în totalitatea lor alcătuiesc opera de artă ca întreg. E drept, dacă comparăm opere de artă între ele, se vor constata între aceste norme asemănări sau deosebiri, și tocmai asemănările ar trebui să ofere posibilitatea unei clasificări a operelor de artă potrivit tipului de norme pe care le întruchipează. Se poate ajunge, în sfîrșit, la teorii ale genurilor și, în ultimă instanță, la o teorie a literaturii în general. Să negăm aceasta, așa cum fac, îndreptățiți în parte, aceia care subliniază unicitatea fiecărei opere

[1] R. Wellek, A. Warren, *Theory of Literature*, Harcourt, Brace and World, 1955, pp. 138—144.

artistice, ar însemna să împingem concepţia de individualitate pînă într-acolo, încît fiecare operă de artă să rămînă complet izolată de tradiţie şi, în cele din urmă, incomunicabilă şi incomprehensibilă. Presupunînd că trebuie să începem cu analiza unei opere de artă particulare, am putea totuşi cu greu tăgădui că trebuie să existe unele legături, unele asemănări, unele elemente comune sau factori care să apropie două sau mai multe opere de artă date, şi astfel să facă loc tranziţiei de la analiza unei opere de artă individuale la un tip ca acela al tragediei greceşti şi de acolo la tragedie în general, la literatură în general, şi în cele din urmă la anumite structuri atotcuprinzătoare, comune tuturor artelor.

Dar aceasta este altă problemă. Trebuie totuşi să decidem unde şi cum există aceste norme. O analiză mai amănunţită a unei opere de artă va arăta că este cel mai bine să o considerăm un sistem constituit din mai multe straturi, fiecare cuprinzînd propriul său grup subordonat, şi nu pur şi simplu un sistem de norme. Filozoful polonez Roman Ingarden a folosit, într-o ingenioasă şi foarte specioasă analiză a operei literare, metodele fenomenologiei lui Husserl pentru a ajunge la asemenea distincţii între straturi. Nu e necesar să-l urmărim în fiecare amănunt pentru a vedea că deosebirile generale pe care le face sînt valabile şi utile : în primul rînd există stratul sonor care, desigur, nu trebuie confundat cu învelişul sonor al cuvintelor, după cum trebuie să fi reieşit din cele de mai sus. Totuşi,

acest tipar este indispensabil, pentru că numai pe baza sunetelor se poate construi al doilea strat : unităţile de sens. Fiecare cuvînt în parte va avea înţelesul său, se va combina în unităţi din cadrul contextului, în sintagme şi tipare de propoziţie. Din această structură sintactică se ridică cel de al treilea strat, acela al obiectelor reprezentate, „lumea" romancierului, personajele, cadrul. Ingarden mai adaugă două straturi care nu trebuie neapărat considerate separabile. Stratul „lumii" este văzut dintr-un anumit punct de vedere, care nu e neapărat afirmat, dar e implicit. O întîmplare prezentată în literatură poate fi prezentată, de exemplu, ca „văzută" sau „auzită" : chiar şi aceeaşi întîmplare, ca trîntitul unei uşi ; un personaj poate fi văzut cu trăsăturile sale caracteristice „interioare" sau „exterioare". Şi, în sfîrşit, Ingarden vorbeşte de un strat al „calităţilor metafizice" (sublimul, tragicul, teribilul, sacrul) pe care arta ni le oferă spre contemplare. Acest strat nu e indispensabil şi poate să lipsească în unele opere literare. Poate că ultimele două straturi pot fi incluse în „lume", în domeniul obiectelor reprezentate. Dar în acelaşi timp ele sugerează probleme foarte reale în analiza literaturii. O deosebită atenţie a fost acordată, în roman cel puţin — de la Henry James şi de la expunerea mai sistematică a teoriei şi practicii jamesiene făcută de Lubbock — „punctului de vedere".

Stratul „calităţilor metafizice" îi permite lui Ingarden să reintroducă probleme ale „sensului filozofic" al ope-

relor de artă, fără riscul obişnuitelor erori intelectualiste.

E util să ilustrăm această concepţie prin paralela care poate fi stabilită cu lingvistica. Lingvişti ca cei din şcoala de la Geneva sau Cercul Lingvistic de la Praga fac distincţie între *langue* şi *parole*, între sistemul limbii şi actul de vorbire individual ; şi această distincţie corespunde aceleia dintre experienţa individuală a poeziei şi poezia ca atare. Sistemul limbii este o grupare de convenţii şi norme ale căror funcţionare şi relaţii le putem urmări şi descrie ca avînd o coerenţă şi o identitate fundamentală, în ciuda pronunţărilor vorbitorilor individuali, foarte diferite, imperfecte sau incomplete. În această privinţă cel puţin, o operă literară se află exact în aceeaşi situaţie ca şi sistemul limbii. Noi, ca indivizi, nu ne vom da niciodată seama pe deplin de aceasta, pentru că nu vom folosi niciodată propria noastră limbă complet şi perfect. Aceeaşi situaţie se constată de fapt în fiecare act de cunoaştere în parte. Nu vom cunoaşte niciodată un obiect în toate calităţile sale, totuşi cu greu putem tăgădui identitatea obiectelor, deşi le vedem din perspective diferite. Întotdeauna surprindem vreo „structură de determinare" în obiect, actul de cunoaştere nemaifiind astfel un act de invenţie arbitrară sau de discriminare subiectivă, ci respectarea anumitor norme impuse nouă de realitate. În acelaşi fel, structura unei opere de artă are caracterul unei „datorii pe care trebuie s-o îndeplinesc". O voi îndeplini întotdeauna imperfect, dar în ciuda unei oarecare

nedesăvîrşiri rămîne o anumită „structură de determinare", ca în orice alt obiect de cunoaştere.

Lingviştii moderni au analizat sunetele potenţiale ca fenomene ; ei pot analiza la fel şi morfemele şi sintagmele. Propoziţia, de exemplu, poate fi descrisă nu numai ca o enunţare *ad hoc*, ci şi ca un tipar sintactic. În afara fonematicii, lingvistica funcţională modernă e încă comparativ nedezvoltată ; dar problemele, deşi dificile, nu sînt nerezolvabile sau cu desăvîrşire noi : ele sînt mai degrabă formulări noi ale problemelor sintactice şi morfologice tratate în gramaticile mai vechi. Analiza unei opere literare este confruntată de probleme analoge în cazul unităţilor cu înţeles de sine stătător şi a organizării lor specifice în scopuri estetice. Probleme ca semantica poetică, stilul şi mijloacele artistice sînt reintroduse într-o formulare nouă, mai atentă. Unităţile semantice, propoziţiile şi structurile propoziţiei se referă la obiecte, construiesc realităţi imaginative ca peisaje interioare, personaje, acţiuni sau idei. Acestea pot fi de asemenea analizate într-un mod care nu le confundă cu realitatea empirică şi nu ignoră faptul că ele aparţin structurilor lingvistice. Un erou de roman se dezvoltă numai din unităţi semantice, este alcătuit din propoziţiile pe care le rosteşte sau care se rostesc despre el. Are o structură nedeterminată în comparaţie cu o persoană biologică cu un trecut coerent. Aceste discriminări între straturi au avantajul că înlocuiesc tradiţionala distincţie între conţinut şi formă, care dădea naştere la confuzii. Conţinutul va apărea

din nou în strînsă legătură cu substratul lingvistic de care e implicat şi de care depinde.

Dar această concepţie a operei literare ca sistem stratificat de norme lasă totuşi neclarificat modul real de existenţă al acestui sistem. Pentru a trata această problemă într-un mod adecvat ar trebui să soluţionăm controverse ca acelea dintre nominalism şi realism, mentalism şi behaviorism — pe scurt, toate problemele principale ale epistemologiei. Pentru scopurile noastre, totuşi, va fi suficient să evităm două poziţii opuse, platonicismul extrem şi nominalismul extrem. Nu trebuie în nici un caz să ipostaziem sau să „concretizăm" acest sistem de norme, să facem din el un fel de idee-arhetip care guvernează un domeniu atemporal de esenţe. Opera literară nu are acelaşi regim ontologic ca ideea de triunghi sau de număr, sau o calitate ca aceea de „roşu". Spre deosebire de asemenea „subzistenţe", opera literară este, înainte de toate, creată la un moment dat în timp, şi în al doilea rînd este supusă schimbării şi chiar totalei distrugeri. În această privinţă seamănă mai curînd cu sistemul limbii, deşi momentul exact al creării sau dispariţiei este poate mult mai greu de stabilit cu certitudine în cazul limbii decît în cazul operei literare, care de obicei este creaţie individuală. Pe de altă parte, trebuie să recunoaştem că nominalismul extrem care respinge conceptul de „sistem al limbii" şi astfel şi opera de artă în sensul pe care i-l dăm noi, sau îl admite doar ca ficţiune utilă sau ca „descriere ştiinţifică", nu sesizează întreaga problemă.

Afirmaţiile limitate ale behaviorismului definesc drept „mistic" sau „metafizic" orice nu concordă cu o concepţie foarte limitată a realităţii empirice. Totuşi, a numi fonemul o „ficţiune" sau sistemul limbii pur şi simplu o „descriere ştiinţifică a actelor de vorbire", înseamnă a ignora problema adevărului. Recunoaştem norme şi abateri de la norme, şi nu născocim pur şi simplu descrieri pur verbale. Punctul de vedere behaviorist este în întregime bazat, în această privinţă, pe o teorie greşită a abstracţiunii. Numerele şi normele sînt ceea ce sînt, fie că le utilizăm sau nu. Desigur, eu efectuez actul numărării, al lecturii, dar reprezentarea unui număr sau recunoaşterea unei norme nu e acelaşi lucru cu numărul sau norma însăşi. Pronunţarea sunetului *b* nu coincide cu fonemul *b*. Recunoaştem o structură de norme în cadrul realităţii şi nu inventăm pur şi simplu construcţii verbale. Obiecţia că avem acces la aceste norme doar prin acte cognitive individuale şi că nu putem evita sau depăşi aceste acte este numai aparent solidă. Este obiecţia care a fost adusă criticii kantiene a cunoaşterii şi poate fi combătută cu argumente kantiene.

Este adevărat că noi înşine sîntem expuşi interpretărilor greşite şi neînţelegerii acestor norme, dar aceasta nu înseamnă că criticul îşi asumă rolul suprauman de a critica înţelegerea noastră din afară sau că el pretinde că sesizează întregul perfect al sistemului de norme în cadrul vreunui act de intuiţie intelectuală. Mai degrabă criticăm o parte a cunoştinţelor noastre

în lumina unui criteriu superior, stabilit de către o altă parte. Nu înseamnă că trebuie să ne situăm pe poziţia cuiva care, pentru a-şi controla vederea, încearcă să-şi privească propriii ochi, ci pe poziţia omului care compară obiectele pe care le vede clar cu acelea pe care le vede neclar, face apoi generalizări cu privire la felul obiectelor care aparţin celor două clase şi explică diferenţa printr-o teorie a acestor imagini, luînd în consideraţie distanţa, lumina şi aşa mai departe.

În mod analog, putem face distincţia între o lectură bună sau greşită a unei poezii, sau între recunoaşterea şi deformarea normelor conţinute într-o operă de artă, prin acte de comparare, printr-un studiu al diferitelor realizări false sau incomplete. Putem studia adevăratele funcţionări, relaţii şi combinaţii ale acestor norme exact aşa cum poate fi studiat fonemul. Opera literară nu este nici un fapt empiric, în sensul unei stări de spirit a unui anumit individ sau a vreunui grup de indivizi, nici un obiect ideal, imuabil, cum e triunghiul. Opera de artă poate deveni obiect al experienţei ; este accesibilă, recunoaştem, numai prin experienţa individuală, dar nu este identică cu vreo experienţă anume. Se deosebeşte de obiectele ideale, cum ar fi numerele, tocmai pentru că e accesibilă numai prin partea empirică a structurii sale, sistemul sonor, pe cînd un triunghi sau un număr pot fi intuite direct. Mai diferă de obiectele ideale într-o privinţă foarte importantă. Are ceea ce se poate numi „viaţă". Se naşte la un moment dat în timp, se schimbă în decursul istoriei şi poate pieri. O operă de

artă este „atemporală" numai în sensul că, dacă e păstrată, are o anumită structură fundamentală de identitate încă de la creare, dar este şi „istorică". Are o dezvoltare care poate fi descrisă. Această dezvoltare nu reprezintă altceva decît seria de concretizări a unei opere de artă date în decursul istoriei, pe care putem s-o reconstituim într-o anumită măsură din mărturiile criticilor şi ale cititorilor cu privire la experienţele şi opiniile lor şi din efectul operei de artă date asupra altor opere. Conştiinţa unor concretizări anterioare (lecturi, critici, interpretări eronate) ne va afecta propria experienţă : lecturile anterioare ne pot educa pentru o înţelegere mai profundă sau pot cauza o reacţie violentă împotriva interpretării lor precumpănitoare în trecut. Toate acestea arată importanţa istoriei criticii sau, în lingvistică, a istoriei gramaticii şi duce la întrebări dificile cu privire la natura şi limitele individualităţii. Pînă la ce punct se poate spune despre o operă de artă că se schimbă şi rămîne totuşi identică ? *Iliada* există încă ; adică, poate deveni mereu eficientă, şi astfel diferă de un fenomen istoric, ca bătălia de la Waterloo, care e în mod cert trecut, deşi cursul său poate fi reconstituit şi efectele sale se pot vedea pînă azi.

În ce sens putem vorbi totuşi de o identitate între *Iliada*, aşa cum au auzit-o şi citit-o grecii contemporani ei, şi *Iliada* pe care o citim acum ? Chiar presupunînd că cunoaştem textul identic, experienţa noastră trebuie să fie de fapt diferită. Nu putem confrunta limba ei

şi limba curentă a Greciei, şi de aceea nici nu putem simţi abaterile de la limba colocvială pe care trebuie să se fi bazat în mare parte efectul poetic. Sîntem incapabili să înţelegem multe ambiguităţi verbale care reprezintă o parte esenţială a intenţiei fiecărui poet. Este evident necesar un plus de efort imaginativ, care poate reuşi numai în mică măsură, pentru a ne transpune în Grecia credinţei în zei de odinioară şi în scara de valori morale a grecilor. Totuşi, cu greu putem tăgădui că există o identitate substanţială de „structură" care a rămas aceeaşi de-a lungul veacurilor. Această structură e totuşi dinamică : se schimbă în decursul istoriei pe măsură ce trece prin minţile cititorilor, criticilor şi ale artiştilor celorlalţi. Astfel, sistemul de norme creşte şi se transformă şi va rămîne, într-un sens, întotdeauna incomplet şi realizat imperfect. Dar această concepţie dinamică nu înseamnă numai subiectivism şi relativism. Nu toate punctele de vedere sînt în egală măsură juste. Va fi întotdeauna posibil să se determine care punct de vedere cuprinde subiectul mai temeinic şi mai profund. O ierarhie de puncte de vedere, o critică a înţelegerii normelor este implicată în conceptul de adecvare a interpretării. Orice relativism este în ultimă analiză învins de înţelegerea faptului că „Absolutul se află în relativ, deşi nu definitiv şi complet în el" (Troeltsch).

Opera de artă, aşadar, se prezintă ca un obiect de cunoaştere *sui generis* care are un regim ontologic special.

Nu este nici reală (ca o statuie), nici spirituală (ca senzaţia de lumină sau durere), nici ideală (ca triunghiul). Este un sistem de norme, de concepte ideale care sînt intersubiective. Trebuie să presupunem că ele există în ideologia colectivă, transformîndu-se o dată cu ea, accesibile numai prin experienţa mentală individuală, bazată pe structura sonoră a propoziţiilor sale.

MONROE BEARDSLEY [1]

Structura unei opere literare se poate defini ca în capitolul precedent : ea constă în relaţiile majore din interiorul operei, legăturile majore. Există multe varietăţi de structură posibilă, şi s-a scris mult despre ele. Problema noastră este de a vedea ce s-ar putea face în sensul unei clasificări generale, cu ajutorul distincţiilor cu care operăm. Împărţirea majoră este clară. Sînt, mai întîi, diferitele relaţii posibile între vorbitor şi situaţia sa ; să le numim pe acestea *structuri perspectivale*. În al doilea rînd, sînt, acolo unde situaţia sau atitudinea vorbitorului se schimbă în vreun fel, diferite relaţii posibile între fazele cele mai importante ale schimbării ; să le numim pe acestea *structuri ale evoluţiei*.

Structurile perspectivale sînt de două feluri, *spaţiale* şi *temporale*. Să le examinăm mai întîi pe cele spaţiale. Se poate face o relatare scurtă şi impersonală a unui fapt, fără a se sugera de loc relaţia spaţială a vorbitorului cu acel fapt : „Casa familiei Jones a ars". Însă „Am văzut cum a ars casa familiei Jones" presupune că vorbitorul a fost martor la incendiu, şi anume unul dintr-un grup de martori. „Flăcările de la incendiul casei familiei Jones luminau cerul nopţii" nu pomeneşte nimic de vorbitor, dar presupune unul al cărui post de observaţie se afla la oarecare distanţă de casa în flăcări — şi care era, în acelaşi timp, mai conştient de imaginea vizuală decît de pericol sau de consecinţele economice.

Cînd ceea ce se descrie nu e doar un fapt, ci acţiunea unei fiinţe umane, e mult mai firesc ca descrierea să indice relaţia spaţială a povestitorului faţă de acţiune ; iar dacă descrierea tinde să devină o naraţiune mai lungă, e aproape imposibil ca această relaţie să fie exclusă. Naratorul ştie precis ce se întîmplă în mintea personajului sau nu, îi poate observa înfăţişarea sau nu. De aici se naşte ceea ce se numeşte *punct de vedere* în literatură : perspectiva spaţială din care urmăreşte vorbitorul faptele pe care le descrie. Există, desigur, un număr de puncte de vedere posibile, sau de schimbări ale punctului de vedere, şi de această perspectivă vor depinde în cea mai mare măsură anumite calităţi generale ale operei.

Există o altă relaţie pe care limba obişnuită o conţine şi care e indicată de *timp*. „Casa familiei Jones a ars" relatează faptul ca petrecut în trecut şi stabileşte o relaţie temporală între momentul relatării şi momentul relatat. Timpul poate fi mai complex : în „Mîine voi fi plecat (deja)", există timpul (prezent) de la care se vorbeşte, şi timpul (viitor) de la care se priveşte în

[1] M. Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, Harcourt, Brace and co., New York, 1958, pp. 247—253.

urmă spre un timp (încă viitor, dar apoi trecut) al acțiunii de a pleca. S-ar putea spune că o operă literară are un timp prevalent, și de fapt de această trăsătură depind unele din calitățile principale ale anumitor opere. De exemplu, unei opere de proză îi este tipic timpul trecut ; sună ca o înregistrare de acțiuni efectuate sau suferite care s-au terminat o dată pentru totdeauna, căci povestitorul se plasează pe sine în momentul din care privește totdeauna înapoi. Pentru variație se poate, desigur, ca ultima întîmplare din carte să fie la prezent sau chiar la viitor : „Scriu această ultimă pagină în ultima mea noapte ; mîine voi fi spînzurat". Poemului liric, inclusiv celui dramatico-liric, îi este tipic timpul prezent — timp pe care îl folosim în mod firesc cînd relatăm o partidă sau transmitem un meci de *baseball*. Se petrece ceva al cărui rezultat e încă nedecis ; trăim în momentul respectiv, vorbitorul simte chiar acum ceea ce relatează că simte. Autorul poate să retrăiască în liniște, nu și vorbitorul. Nu atît de clar e ceea ce s-ar putea spune în acest sens despre poezia sau proza meditativ-religioasă sau filozofică. Acestea se aseamănă întrucîtva cu lucrările atemporale ale matematicii sau ale altor științe. Să luăm a treia lege a lui Newton, care spune că acțiunea și reacțiunea sînt egale, sau Ultima Teoremă, încă nedemonstrată, a lui Fermat, care spune că nu există nici un număr întreg x, y, z pentru ca $x^n + y^n = z^n$, dacă $n > 2$. Acestea nu folosesc cuvintele „sînt" și „este" strict la timpul prezent, ci la nici un

timp ; adevărurile pe care le enunță nu sînt la trecut, prezent sau viitor, ci în afară de timp. Astfel, în propoziții ca acestea, vorbitorul se plasează în afara, sau deasupra fluxului temporal. Poate la fel ar trebui să se spună despre vorbitorul din *Eseul despre om* al lui Pope sau din *Testamentul frumuseții* de Robert Bridges, dar e probabil eronat, căci în asemenea opere există o evoluție a gîndului și sentimentului, o dezvoltare dinamică, și deci vorbitorul e integrat în scurgerea timpului.

Structurile evoluției se pot grupa în trei clase principale : *logice*, *narative* și, în lipsa altui cuvînt mai potrivit, *dramatice*.

Dacă alegem la întîmplare dintr-un context două propoziții principale sau fraze și ne întrebăm care anume este legătura dintre ele care le face să aparțină aceluiași context, am putea eventual da răspunsuri ca : prima o justifică pe a doua ; a doua face parte din consecințele logice ale unui ansamblu de premise printre care se numără și prima ; prima oferă o definiție a unui termen care apare în a doua etc. Acestea sînt legături logice. Logic, două propoziții ca „Materialul didactic are nevoie de reparații. Pendulul e rupt" se pot rosti succesiv, deoarece reiese că cea de a doua oferă un exemplu dintr-o clasă de obiecte la care se referă prima. Cînd într-un context mare există un număr de afirmații legate în mod logic sistematic — de exemplu, o afirmație să poată fi dedusă din celelalte

sau unele din afirmaţii să reprezinte, dacă sînt adevărate, justificări ale celorlalte — atunci se poate spune că contextul are *structură logică*. De exemplu, în sextetul sonetului 94 de Shakespeare :

Şi floarea verii, verii mult i-e dragă,
Deşi-a trăit şi moare pentru sine,
Dar spre gunoi cînd a-nceput să tragă
O-ntrece-n preţ un simplu mărăcine.
Căci numai foarte dulcele se-acreşte,
Şi-un crin miroase-a boz cînd putrezeşte [1],

versurile 11 şi 12 reprezintă o concluzie a premisei din penultimul vers.

E probabil incorect să numim aceasta *argument*, căci nu *argumentează* în sensul deplin, de vreme ce afirmaţiile nu sînt enunţate într-adevăr — de această distincţie ne vom ocupa în cap. IX, § 23. Poezia joacă rolul de *argument*, aşa cum cineva joacă rolul lui Cyrano sau al lui Nellie Forbush. Are mişcarea şi relaţia abstractă, articulaţia unui argument, şi aceasta e un lucru important în poezii ca *Eseu despre om*, *Despre natura lucrurilor*, *Canonizarea* lui Donne, *Iubitei sale sfielnice* de Marvell, *1 septembrie 1939* de W. H. Auden.

Nu e, cred, necesar să definim ceea ce e „narativ" mai exact decît am făcut-o, deşi nu e atît de evident ce

[1] Trad. Ion Frunzetti.

este o *structură narativă*. Ce deosebiri între o naraţiune şi alta trebuie să fie socotite deosebiri de structură ? De exemplu, putem face distincţia între *intrigă şi subiect : intriga* este lanţul de întîmplări luate în ordinea în care apar, *subiectul* este acelaşi lanţ de întîmplări luate în ordinea în care sînt povestite. Mai direct spus, următoarele două propoziţii au aceeaşi intrigă, dar subiecte diferite :

1. John şi-a sărutat nevasta şi şi-a scos pălăria.
2. John şi-a scos pălăria, după ce şi-a sărutat nevasta.

Dar aceste două propoziţii au intrigi diferite :

1. John şi-a sărutat nevasta şi şi-a scos pălăria.
2. John şi-a scos pălăria şi şi-a sărutat nevasta.

Un subiect nu e pur şi simplu un lanţ de întîmplări, ci un lanţ cu oarecare continuitate, pentru că fiecare etapă creşte din etapa anterioară şi duce în mod firesc la cea următoare. Dar continuitatea nu e completă, altminteri n-ar mai exista nici o structură ; în şuvoiul de evenimente se disting episoade, şi tocmai asemănările şi deosebirile dintre aceste episoade constituie structura narativă. De exemplu, unele episoade sînt scene în care atenţia se concentrează asupra dialogului şi amănuntului de acţiune, în timp ce altele reprezintă rezumate de fapte, ani întregi scurgîndu-se într-un

paragraf ; proporţiile mixajului între aceste două tipuri reprezintă deosebirea dintre un roman şi altul ca formă : *Forsyte Saga* faţă de *Adio, arme.* Acţiunile dintr-o operă se deosebesc între ele după numărul de presonaje implicate, o nuvelă poate fi în esenţă povestea relaţiilor dintre două persoane (Sherwood Anderson, *Sofisticare)* sau dintr-o familie (Alphonse Daudet, *Fata din Arles).* O operă se poate deosebi de alta în privinţa numărului de episoade sau seriei de episoade — *liniile* povestirii, sau „intriga" sau „intriga secundară", care merg paralel sau contrastează între ele, după cum familia Polonius — Laertes — Ofelia este aşezată în contrast faţă de Claudius — Gertrude — Hamlet. O naraţiune poate avea mişcarea complexă, diversificată a unui roman de Aldous Huxley sau mişcarea directă repetitivă a unei anecdote.

Astfel, dacă ar trebui să descriem, de exemplu, structura narativă din *Cei trei purcei* într-o versiune familiară, am putea spune că ea constă în două suite lineare de episoade, cele mai multe dintre ele scene-cu-dialog, plus un episod final. În prima parte există trei întîmplări paralele între ele — lupul se duce la fiecare dintre case —, dar care se dezvoltă într-o anumită direcţie : paie, nuiele, cărămizi ; gîfîiala şi enervarea sînt din ce în ce mai puternice de fiecare dată şi se încheie printr-un eşec. În partea a doua lupul îşi schimbă tactica din aceea de forţă într-una de viclenie,

şi avem o trecere de la încercarea de a pătrunde înăuntru la aceea de a ademeni să iasă pe al treilea purcel ; din nou sînt trei episoade paralele — napii, mărul şi putina — care se dezvoltă într-o anumită direcţie, pentru că de fiecare dată lupul e tot mai deconcertat. În episodul şapte, cel final, lupul recurge din nou la forţă şi încearcă să coboare pe coş, cu ce rezultat ştim cu toţii. Privită în acest mod abstract, intriga pare aproape traductibilă într-o diagramă, dar nu e nevoie să insistăm asupra acestui punct. Pentru a lua în consideraţie alte trăsături importante ale structurii narative, chiar în povestea aceasta simplă, ar trebui să notăm, de exemplu, că există un tipar a două succese iniţiale (mă refer la versiunea în care lupul reuşeşte să mănînce doi purcei), urmat de eşecul cu atît mai mare. Există şi un tipar care restrînge *dramatis personae* de la patru — fără a socoti pe mama purceilor — la două, cu concentrarea în consecinţă a conflictului. În prima parte există o deplasare spaţială a acţiunii de la casele celorlalţi purcei la casa celui de al treilea, şi în partea a doua din nou o deplasare în aceeaşi direcţie, de la locurile dinafară înspre casă şi, în ultima scenă, chiar înspre vatră.

O operă literară ca întreg, sau o anumită parte din ea, nu poate avea în acelaşi timp o structură logică şi una narativă, căci mişcările sînt diferite. Şi nici nu trebuie neapărat să aibă vreuna. Dar există un al treilea tip de structură pe care trebuie neapărat s-o aibă, căci

dacă există mişcare, va exista şi o variaţie în anumite calităţi *particulare* ale mişcării. Aceste calităţi, care implică crearea şi relaxarea tensiunii, le numim ca în dramaturgie, şi aşa voi numi acest al treilea tipar de dezvoltare *structura dramatică* a operei.

Structura dramatică constă în variaţiile care au loc în desfăşurarea operei, în ritmul şi *dinamismul* ei, şi cred că poate fi cu succes comparată cu ceea ce am numit tiparul cinetic al muzicii. Chiar e posibil să identificăm calităţi cinetice similare. De exemplu, unele episoade sau secţiuni pot avea „calitate introductivă" : prezentarea, apariţia personajelor, pasajul descriptiv preliminar, profilarea unei enigme (descoperirea cadavrului), crearea misterului. Paragrafele de ziar trunchiate care sînt publicate la rubrica „Cea mai fascinantă întîmplare a săptămînii" din *The New Yorker* provin din reportaje care prezintă interes uman, nu din materiale cu caracter strict informativ, ale căror prime paragrafe seamănă mai mult a rezumate decît a introduceri.

În general, într-o nuvelă rămîne puţin loc pentru introducere ; ea constă mai ales în episoade cu „calitate expozitivă", şi acest lucru e valabil şi pentru multe romane : urmărirea, precipitarea, intricarea intrigii sau complicaţia, călătoria, scenele de conflict. Unde e mai intensă această calitate, iar senzaţia de răsturnare decisivă mai acută, acolo scena devine culminantă şi curba cinetică a operei literare poate fi, în mare, notată sub

forma unor linii care se dezvoltă spre şi de la scenele de culminaţie mai înaltă sau mai joasă : răsturnarea, confruntarea, revelaţia, ciocnirea, catastrofa. Asemenea scene pot trece rapid în episoade care au caracterul concludent sau de rotunjire al unei încheieri.

Astfel, *Cei trei purcei* are o introducere foarte scurtă : purceii sînt trimişi de mama lor în lume pentru a-şi căuta norocul, ei cer materiale de construcţie şi-şi clădesc casele. Toate acestea sînt rezumate lapidar. Apare lupul. Eşecul lupului de a doborî cea de a treia casă constituie prima culminaţie, ameninţarea lui de pe acoperiş („Cobor să te mănînc") e a doua, şi mai mare. Moartea lupului dă finalitate acţiunii, rezolvînd încordarea provocată la început de apariţia sa, deşi, desigur, nu lasă lucrurile aşa cum fuseseră iniţial.

Un raţionament logic are sau poate avea structură dramatică : premisele — introducerea — duc la o concluzie care e într-un fel de aşteptat sau de prevăzut măcar, oricît de surprinzătoare ar fi. Şi, desigur, e aproape imposibil ca unei naraţiuni să-i lipsească structura dramatică de un fel oarecare, chiar dacă e dezlînată, plictisitoare, precipitată sau anticlimactică. Dar chiar şi o poezie lirică, deşi nu e nici logică, nici narativă, are adesea o succesiune de emoţii sau stări, o urcare sau o coborîre a tensiunii. Curba e de obicei simplă ; identificăm culminaţia din *Plaja din Dover* de Arnold în versurile : *Iubito, să ne fim credincioşi/ Unul altuia !*, şi culminaţia din *Poem în Octombrie*

de Dylan Thomas în versurile : *Şi misterul/ Cînta încă viu / În apă şi în păsările care ciripeau.* Aici inima se revarsă. În *Odă vîntului de apus* de Shelley urmărim creşterea spre o culminaţie care ar trebui să fie versul : *În voi mă prăbuşesc, spini ai vieţii ! Sîngerez !*, dar atunci cînd vine nu e suficient : tonul e nepotrivit, sentimentul e afirmat, nu demonstrat propriu-zis, are loc o ruptură în tiparul cinetic.

HUGO FRIEDRICH [1]

Problema este, în ce măsură structuralismul lingvistic se poate dovedi util şi în critica literară. În această privinţă sînt sceptic, din următoarele motive :
E drept că termenul „structuralism" se leagă tocmai de termenul „structură", de care se foloseşte în măsură tot mai mare şi critica literară din ultimii ani ; cu toate acestea, cei doi termeni au semnificaţii diferite în glotologie şi în critica literară.
În glotologie, termenul „structură" desemnează un model lingvistic definit care prin numărul său limitat de foneme şi morfeme produce un număr de combinaţii destul de ridicat, desigur, totuşi limitat. Structuralismul concepe limba ca o împletire de relaţii între semnele fonetice şi sintactice şi pe baza acestor presupuneri dezvoltă o ştiinţă a acestor semne, ţinînd seama de funcţia distincţiei semantice. E o ştiinţă a valorilor funcţionale ale glosemelor care ajunge la o tipologie formală, de tip nou, a limbilor luate în parte, în care considerarea dezvoltării (diacronice) a limbii joacă chiar un rol subordonat.

[1] Din ancheta lui Cesare Segre *Strutturalismo e critica*, Il Saggiatore, Milano, 1965, pp. XXXII—XXXIV.

Diferența dintre structuralism și critica literară apare imediat în modul de abordare a unui text. Pentru structuraliști, un text e interesant numai în măsura în care e fapt de limbă, mai precis — limbă ca sistem. Critica literară e interesată de text ca atare, deci ca producție artistică. În acest caz, limba e considerată nu ca sistem neutru, ci mai curînd ca stil și ca manifestare a unor conținuturi de mare valoare. Scopul criticii literare este înțelegerea. Scopul structuralismului este cunoașterea combinațiilor, a posibilităților cît și limitelor lor, a fonemelor și morfemelor unui text considerat numai în neutralitatea sa lingvistică. Calitatea textului este indiferentă.

Critica literară înțelege prin termenul „structură" ceva mult mai simplu. Acest concept poate fi redat în germană la fel de bine prin cuvîntul *Gefüge* (alcătuire). Se vorbește de alcătuirea (structura) unui text anume sau a unui gen literar, sau, în sfîrșit, de alcătuirea (structura) stilistică a unei întregi epoci. În raport cu o operă literară, „structura" sau „alcătuirea" indică ordinea care guvernează opera și care îi determină trăsăturile interne și externe în acea corespondență reciprocă ce se mai numește și formă și după a cărei reușită se cîntărește calitatea operei. Condiția existenței unei asemenea forme ca și manifestarea ei este coerența prin care autorul acordează, armonizează toate elementele operei sale. Într-o cercetare structuralistă de acest gen, procedeul metodic este cu precădere descriptiv : descrie forțele stilistice, ideile fundamentale

cu cuvintele lor cheie, simbolurile care rezultă din ele, în fine, tratarea specifică a spațiului, mișcării și timpului.

Vorbind de structura unui gen literar, se pătrunde în legile sale imanente, descoperite încă din timpurile grecilor, acele pe care Goethe le numea cu o expresie fericită „forme naturale ale poeziei". Ceea ce surprinde în structurile genurilor e supraistoricitatea lor. Să luăm de exemplu comedia : se poate spune că multă vreme după stingerea comediei literare clasice, în Franța secolului XV a apărut o nouă comedie literară, ai cărei autori nu cunoșteau tradiția antică și totuși au creat aceleași ambianțe umane în aceeași perspectivă comică și în aceeași tratare dramatică ca a comediei antice de la Menandru încoace. În aceste cazuri (care se verifică și pentru nuvelă sau roman), critica literară se ocupă anume de structurile supraistorice. Pornind de la cazuri particulare, ea ajunge nu numai la o teorie a genurilor, ci și la o teorie a literaturii în general, în care operează în chip evident alte forțe, dincolo de cele ale schimbărilor istorice. Acest studiu al structurilor genurilor a fost acela care a permis revizuirea radicală a judecății greșite după care legile genurilor sînt o pură invenție a pedanților.

În sfîrșit, comparabilă cu structura genurilor este alcătuirea (structura) stilistică a unei întregi epoci. Ea poate fi descrisă ca o structură coerentă ca atare, dar întretăiată de altele. De altfel, așa s-a și procedat în timp, îndeosebi în literatura critică existentă despre

clasicism şi romantism. Dar şi aici se poate merge mai departe şi se poate ajunge la o limită unde înţelegerea istorică singură nu mai e suficientă. De fapt, există cazuri în care, fără să fi fost exercitată nici o influenţă, structura stilistică a unei epoci revine într-o perioadă ulterioară. Aceasta ne duce la presupunerea că concordanţa diverselor epoci îşi are rădăcinile în straturi mai profunde decît acelea ale influenţelor — tocmai în acelea care se pot numi structuri.

Folosirea conceptului de structură în critica literară nu are de fel pretenţii exclusiviste. El va apărea în mod firesc acolo unde va fi sugerat de obiect. Acest lucru se va întîmpla, desigur, mai rar în critica literară decît în lingvistică. După ce vor fi fost verificate, fără îndoială că metodele „structuraliste" ale criticii literare se vor întoarce ca la o sursă a lor la tipologia lui Dilthey — acest istorist radical care sfîrşea întotdeauna prin a ajunge la existenţa constantelor în interiorul istoricităţii.

Un motiv pentru a fonda un structuralism al criticii literare în emulaţie cu structuralismul lingvisticii nu văd. Distincţia care trebuie respectată între cele două ştiinţe derivă din obiectele lor diferite.

JEAN STAROBINSKI [1]

Actualitatea interesului pentru structură se datoreşte, în critica literară, unui efect de contaminare de care sînt însă ultimul care să mă plîng. Căci fără să fie ştiinţă şi fără să dezvolte cursivitatea coerentă a filozofiei, critica literară se situează aproape de reflecţia filozofică şi în imediata vecinătate a ştiinţelor umaniste. Le ia pe acestea ca model şi îşi însuşeşte de aici acele concepte şi metode de pe urma cărora îşi propune să beneficieze. Aceasta e ceea ce se înţelege astăzi prin structuralism.

În aplicările la critica literară, soarta actuală a structuralismului nu se explică numai prin aportul lingvisticii post-saussuriene, ci şi prin contribuţiile gestaltismului, fenomenologiei şi gîndirii sociologice (incluzînd etnografia şi antropologia). Confuziile şi neînţelegerile sînt în acest caz inevitabile. N-ar fi lipsită de interes examinarea răspîndirii terminologiei structuraliste, pentru cel care ar dori să analizeze structura verbală a vieţii intelectuale contemporane.

[1] Din ancheta lui Cesare Segre *Strutturalismo e critica*, Il Saggiatore, Milano, 1965, pp. XVIII—XXI.

Să observăm, în primul rînd, că preocuparea de a cerceta structurile, adică întregurile coerente şi semnificative, coexistă în epoca noastră cu convingerea larg răspîndită potrivit căreia spiritul epocii vine în contradicţie cu incoerenţa, absurdul, „încurcarea limbilor", irosirea şi pierderea valorilor tradiţionale ale culturii şi aşa mai departe. Structuralismul, în măsura în care este instrument de descifrare a timpului nostru, postulează posibilitatea de a descoperi în el entităţi comprehensibile. În consecinţă, implică încrederea în prezenţa imanentă a unei raţiuni structurante şi revendică, fără vreo tangenţă cu raţionalismul vulgar, o raţiune universală. Chiar în cazul examinării „sistemelor" sau „organismelor" bolnave (care au şi ele structura lor proprie), aceasta presupune din partea observatorului o prejudecată în favoarea sensului, opţiunea pentru inteligibilitate. Structuralismul e o respingere a facilei dramaturgii a absurdului. (Desigur, coexistenţa structurilor diferite şi închistate în propria lor organicitate lasă nerezolvată problema raţionalităţii *întregului* în care există simultan structuri heterogene.)

Un sistem nu e constituit din suma părţilor, sensul întregului este imanent fiecăruia dintre elementele sale constitutive : aceasta e intuiţia fundamentală a structuralismului. „Trebuie să se pornească tocmai de la acest întreg unitar pentru a se obţine prin analiză elementele pe care le conţine" (F. de Saussure). Metoda structuralistă încearcă să înţeleagă în chip adecvat organismele complexe în organicitatea lor originară şi

potrivit reţelei de relaţii interne care le definesc coerenţa.

Studiul operelor literare poate constitui deci unul din domeniile privilegiate de aplicare a metodelor structuraliste.

Dar structuralismul nu este, ca marxismul, o concepţie asupra lumii, nici, ca psihanaliza, o tehnică interpretativă bazată pe un ansamblu de noţiuni aproape invariabile. În definiţia sa cea mai generală, structuralismul nu e altceva decît o propensitate lucidă de a ţine seama de interdependenţa şi interacţiunea părţilor în sînul întregului. De unde validitatea sa universală care îl face aplicabil în lingvistică, economie, estetică etc. ; de unde şi necesitatea precizării programului analizei structuraliste, printr-o definiţie, metodă specifică, ermeneutică eficace, pentru fiecare disciplină, dacă nu pentru fiecare obiect în parte.

Dar nu numai atît. Structurile nu sînt lucruri inerte, nici obiecte stabile. Punctul lor de pornire este o relaţie care se stabileşte între observator şi obiect ; se nasc ca răspuns la o întrebare preliminară, şi numai în funcţie de această întrebare pusă operelor se stabileşte ordinea priorităţii elementelor lor descifrate. Abia la acest contact interogativ se manifestă şi devin sensibile structurile într-un text fixat demult pe pagina cărţii. Diferitele tipuri de lectură aleg şi separă structurile „preferenţiale". Nu e indiferent dacă analiza unui text se face din punctul de vedere al unui istoric, sociolog, psiholog, stilist sau pur şi simplu al unui iu-

bitor de frumos. Deoarece fiecare din aceste moduri de abordare are ca efect schimbarea configuraţiei *întregului,* încadrarea într-un context nou, trasarea altor graniţe interne cărora le va corespunde o altă lege a coerenţei. Se poate lesne constata că una şi aceeaşi operă permite, în funcţie de întrebarea pusă, reliefarea mai multor structuri acceptabile în egală măsură, sau mai departe, că această operă se va defini ca *parte* în sisteme mai vaste, care, depăşind-o, o înglobează. Nu structuralismul e acela care hotărăşte ; dimpotrivă, analiza structuralistă nu poate să fie decît consecinţa unei decizii preliminare care fixează scala şi interesele cercetării. Fără îndoială, aspiraţia către *întreg* va duce la coordonarea rezultatelor acestor interpretări diferite, la tratarea lor ca elemente ale unei *macro-structuri* care ar fi semnificaţia globală, sensul exhaustiv. Există toate motivele pentru a crede că această *macro-structură* constituie un termen definibil numai asimptotic.

Reţeaua relaţiilor structurale se desfăşoară în simultaneitate. Într-o structură constituită, totul e contemporan — *sincronic.* Nu voi conchide de aici, firește, că structuralismul ignoră şi exclude devenirea istorică. Cum ar putea să se hazardeze criticul să confere o falsă atemporalitate structurilor pe care ştie foarte bine că le-a evidenţiat în cursul unei singure dezvoltări, al unui moment X, al unei evoluţii diacronice ? După părerea mea, riscul alunecării într-un formalism anistoric se poate evita, în măsura în care structurile obiectivate (opera, în plenitudinea ei formală) sînt analizate ca

expresii ale unei conştiinţe *structurante.* Pentru că atunci te întrebi : Cine e acela care vorbeşte ? Cui i se adresează ? În ce scop ? Care a fost situaţia în care autorul a fost constrîns să scrie ? ş.a.m.d. Aceste întrebări, neignorate nici de retorica clasică, situează opera în cadrul unei relaţii umane şi aceasta, la rîndul ei, în cîmpul istoriei. Structura imanentă a operei defineşte substanţa relaţiei, dar tensiunea trăită, de care depinde această substanţă, e un vector istoric.

Critica structuralistă, scoţînd la iveală reţelele imanente ale operei (formale, afective etc.), e în măsură să reliefeze punctele sensibile în care reţeaua structurală a operei se intersectează cu tot ceea ce o străbate, cu tot ceea ce graţie artei tinde spre ceva care să nu fie numai o rezolvare artistică organică. În acest sens, consider structuralismul complinirea indispensabilă a conştiinţei istorice. Nu există istorie în afara concretului operelor, instituţiilor, raporturilor umane. Cunoaşterea mai intimă a ţesutului operei literare nu poate decît să ajute la mai buna înţelegere a fiinţei care prin propria operă s-a creat pe sine însăşi — libertatea care şi-a căutat imaginea în structura inventată de ea însăşi.

WOLFGANG KAYSER [1]

Situaţia epică originară e următoarea : un povestitor povesteşte unui auditoriu ceva ce s-a întîmplat. Punctul de vedere al povestitorului confruntă deci ceea ce el are de povestit ; nu poate interveni aici o contopire, ca în lirică. Expresia verbală evidentă va fi preteritul, în care ceea ce se povesteşte se prezintă ca ceva trecut şi, prin urmare, invariabil, statornicit. Chiar şi anticipările epice pornesc din aceeaşi atitudine. Povestitorul relatează, nu cuprins de agitaţia emoţiei, ci stăpînit de plăcere în faţa lumii multicolore, de un anumit calm şi pondere. El înregistrează bogăţia secţiunii din univers ce se întinde în faţa ochilor săi ca de pe un punct de observaţie îndepărtat. „Scopul poetului epic este în fiecare punct al mişcării sale ; de aceea nu ne grăbim cu nerăbdare spre un ţel, ci zăbovim cu drag la tot pasul" — aceste rînduri ale lui Schiller către Goethe (21 mai 1797) se bucură azi de considerarea teoreticienilor, ca o formulare a *legii epicului*. Acel „zăbovim cu drag" exprimă relativa autonomie a elementelor parţiale din universul care ne confruntă, şi chiar o

[1] W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Francke, Bern und München, 1963, pp. 349—356.

anume tendinţă morfologică. În epic, fragmentul este incomparabil mai independent decît în liric sau dramatic. [..]

Într-o lucrare fundamentală pentru orice studiu morfologic, A. Jolles a determinat *formele simple*, inferioare „literaturii". Limba însăşi, dirijată de o „preocupare spirituală", este cea care pune aici stăpînire pe un fragment de univers şi îl leagă în formă. El include printre aceste forme : legenda, mitul, ghicitoarea, zicala, snoava, amintirea, basmul, anecdota.

[...]Recunoaştem cu uşurinţă că în numeroase naraţiuni cuprinzătoare se ascunde, de fapt, o formă simplă. Dacă o serie de romane din ultimele decenii şi-au luat numele de *saga*, aceasta ne indică faptul că (prin intermediul acelor *saga* islandeze) nucleul lor îl constituie o „istorie a unei familii". Ba s-a afirmat chiar că şi forma majoră a eposului are drept celulă generativă tot o *saga*. Iar dacă vom înţelege, ca A. Jolles, prin basm o formă ce cuprinde universul ca „întîmplare în sensul moralei naive", aşadar ca o întîmplare care se petrece „aşa cum ar trebui, după părerea noastră, să se petreacă lucrurile în lume", e limpede că în nucleul multor romane, ba chiar al unor piese de teatru, se ascunde, de fapt, un basm. (Iar altele un anti-basm : acolo unde totul se petrece exact pe dos de felul în care ar trebui să se petreacă.)

[...] Există trei elemente constitutoare de univers, care reprezintă deci şi elementele structurale ale formelor epice : *figură*, *spaţiu* şi *acţiune*. Ele pot să participe

în măsură diferită la constituirea universului. Faptul merită să fie discutat. Să luăm fiecare element structural în parte. Să vorbim întîi de *figură*.

Sub forma majoră se poate ascunde o formă simplă. Se cunoaşte de pildă forma simplă de ghicitoare. Se cunoaşte însă şi forma majoră care s-a dezvoltat din ea : naraţiunea detectivă. În ea se enigmatizează o crimă, şi criminalul se enigmatizează de urmăritorii săi. Conţinutul formei ghicitoare este mai mult decît o simplă probă de perspicacitate. Enigmatizarea, ne spune istoria culturii, ţine de secretul comun unui grup uman, iar dezlegarea enigmei are drept consecinţă egalitatea în drepturi, deci primirea în frăţie. Pilduitor este pînă în ziua de azi examenul, unde candidatul prin dezlegarea ghicitorilor propuse îşi dovedeşte egalitatea în drepturi şi este inclus în frăţie. În naraţiunea detectivă se enigmatizează o crimă ; dacă dezlegarea reuşeşte, atunci secretul lumii criminale e spulberat, existenţa ei autonomă e suspendată şi se înlătură un fioros focar de primejdii. Cîtă vreme se rămîne la simpla relatare a unei astfel de rezolvări de enigmă, nu se ridică încă nici o problemă. Abia cînd povestitorul se conturează limpede ca atare pot să participe aceste povestiri la literatură.

[...] În naraţiunea de mari dimensiuni, figura e totdeauna un element structural printre altele. Dar există forme scurte în care am putea spune că figura singură e cea care determină structura, în care structura este ea însăşi o (anume) figură. A. Jolles obişnuia să citeze

ca exemplu istoria fetei înecate din *Werther*, ca sugerînd în modul cel mai impresionant o figură.

Alt element structural al formelor epice e *acţiunea*. Iarăşi se poate pune întrebarea, dacă nu există forme scurte determinate exclusiv de acţiune, ca să putem urmări cum se plămădeşte substanţa „acţiune". Astfel de forme scurte există într-adevăr. Una din ele surprinde acţiunea, am spune, numai în punctul ei culminant, şi anume sub forma întîlnirii. Însemnătatea pe care trebuie s-o aibă întîlnirea pentru a putea fi povestită poetic stă în caracterul hotărîtor şi definitiv al întîlnirii : ea e purtătoare de destin. Forma în care o acţiune e cuprinsă şi relatată ca întîlnire crucială într-un destin se numeşte *baladă*.

[...] O altă formă cuprinde o acţiune ca fiind în primul rînd „reală" şi unică, adică bine determinată în timp şi spaţiu. Apoi, o cuprinde ca *eveniment*, aşadar nu ca înfăptuire liniară a unei intenţii, ci, dimpotrivă, ca o coincidenţă bruscă, neaşteptată, care contravine intenţiei. Pretutindeni există astfel de puncte ciudate, legate în chip tainic între ele, pînă cînd evenimentul, în punctul culminant, devine iarăşi hotărîtor de destin. Forma aceasta care, pe cît ne arată istoria literaturii, şi-a găsit o întruchipare stabilă (lui Boccaccio cu al său *Decamerone* revenindu-i rolul de mare exemplu şi animator) se cheamă *nuvelă*. Numele ca atare indică nu o formă constituită, ci caracterul de povestire.

[...] Această structură de tip evenimenţial se vădeşte pînă în gestica verbală tipică. Formule ca : *se întîmplă*

însă, că..., așa se făcu deci, că..., abia se..., cînd deodată... nu vor lipsi din nici o nuvelă. Aici, figurile nici nu pot avea demnitate proprie : ele sînt părți de ale structurii evenimențiale, și atîta tot. Tot astfel, nu rămîne loc pentru mari descrieri și episoade și imagini despre lume. În fond, nuvela nu e pur epică, ea nu zăbovește cu drag la tot pasul, ci, prin concentrarea ei asupra evenimentului și tensiunea ei temporală, se apropie de dramatic. Prin aceasta se îngustează și rolul naratorului. El nu poate să divagheze mult, trebuie să relateze concret, și se observă din tonul lui că e impresionat el însuși de fioroșenia lumii, așa cum o cuprinde și o plăsmuiește nuvela.

Dacă descrieri prea întinse și autonome ale lumii înconjurătoare contravin spiritului nuvelei, modului ei de a concepe lumea, ne aflăm în schimb în fața celui de-al treilea element structural. A treia substanță epică e secțiunea de univers sau *spațiul.*

Din nou punem întrebarea dacă nu există forme scurte, care nu constau decît din plămădirea acestei substanțe, astfel încît să putem studia asupra lor esența „spațiului". Nu înseamnă că figurile și acțiunea trebuie să lipsească ; prin „spațiu" nu înțelegem pur și simplu peisajul. Dar ele sînt determinate complet de spațiu, își au importanța ca expresie a spațiului. Într-o formă scurtă, acesta ar fi cuprins ca o secțiune proprie, unitară. Ar lua naștere o imagine. Imagine, sau mai curînd imagine micuță, se spune în greacă *eidyllion,* și *idila* este forma realizată poetic pe care o putem

prevedea. Teocrit și Vergiliu sînt maeștrii clasici ai idilei ; astăzi, ce-i drept, ne gîndim mai curînd la varianta dată de sentimentalismul secolului XVIII. Ni se înalță în fața ochilor imaginea unui spațiu pașnic, naiv, stilizat în care oamenii (păstori), animalele (mai ales oi), plantele, apele și constelațiile sînt plămădite cu totul de spațiu, au o valoare funcțională unitară. [...]

CLEANTH BROOKS, ROBERT PENN WARREN [1]

Am văzut, aşadar, că o poezie nu trebuie înţeleasă pur şi simplu ca o înmănunchere de lucruri „poetice" în sine. De asemenea, nu trebuie înţeleasă, după cum s-ar părea că doresc „vînătorii de mesaj", ca un fel de recipient, ornamentat sau nu, în care s-a pus la păstrare un „adevăr" sau un „sentiment nobil".

În nici un caz nu trebuie înţeleasă ca un grup de elemente combinate *mecanic* — metru, rime, figuri de stil, idei şi aşa mai departe —, puse unul peste altul pentru a forma poezia, precum cărămizile unui zid. De supremă importanţă este relaţia între elementele poeziei ; această relaţie nu are un caracter mecanic, ci unul mult mai intim şi fundamental. Dacă e să comparăm poezia cu alcătuirea vreunui obiect din natură, vom alege nu un zid, ci ceva organic, asemenea unei plante. Putem cerceta acest principiu general, luînd în considerare cîteva exemple. Versurile care urmează ar putea fi cu greu numite melodioase. Ba, s-ar putea spune că sînt mai degrabă şuierătoare, sibilante, decît melodioase

[1] Cl. Brooks, R. P. Warren, *Understanding Poetry*, Holt Rinehart and Winston, New York, 1961 (prima ed. 1938), pp. 16—20.

If it were done when 'tis done, then 'twere well
It were done quickly : if the assassination
Could trammel up the consequence, and catch,
With his surcease, success, than but this blow
Might be the be-all and the end-all here,
But here, upon this bank and shoal of time,
We'd jump the life to come. [1]

Sînt cuvintele lui Macbeth atunci cînd examinează uciderea lui Duncan ; nenumăraţi critici au considerat acest pasaj drept poezie mare. Nu trebuie să conchidem că pasajul este de o mare poezie *în ciuda* absenţei efectelor melodice obişnuite ; mai curînd ar trebui să înţelegem că ritmurile frînte şi tendinţa spre asprimea sunetului sînt esenţiale pentru ca Shakespeare să ne comunice ceea ce doreşte. De exemplu, îngrămădirea de sunete *s* în versurile 2, 3, 4 contribuie la formarea unei impresii de grabă desperată, de enervare şi emoţie. Versurile dau impresia că ar fi şoapta unui conspirator. Efectele de ritm şi sunet din acest pasaj sînt, prin urmare, poetice în singurul sens legitim pe care l-am constatat : sînt poetice pentru că contribuie la semnificaţia totală a pasajului.

[1] De s-ar sfîrşi o dată săvîrşit, / Să-l săvîrşesc degrab' ; de-ar şti omorul / Să ia-n voloc urmările, prinzînd / Cu ele şi izbînda, lovitura / De şi-ar afla aici şi curs şi capăt, / Aici pe schimbătorul vad al vremii, / Ne-am pune-n cumpeni viaţa.

(Trad. D. Duţescu.)

Putem aborda această problemă generală şi din alt unghi. Iată două versuri de Robert Burns pe care William Butler Yeats le admira foarte mult :

The white moon is setting behind the white wave,
And Time is setting with me, O ![1]

Să presupunem că versurile ar fi fost scrise după cum urmează :

The white moon is setting behind the white wave,
And Time, O ! is setting with me.

Considerate literal, s-ar părea că cele două versiuni spun exact acelaşi lucru : ele descriu o scenă şi redau o exclamaţie provocată de ea. Totuşi, cine citeşte cele două versiuni cu grijă, atent la ritm, va descoperi că mutarea exclamaţiei O a schimbat considerabil mişcarea. Dar importanţa fundamentală nu constă *pur şi simplu* în faptul că, în sine, prima versiune e poate mai melodioasă decît cea de a doua. În prima versiune, mişcarea este superioară mai ales pentru că contribuie la efectul de ansamblu, sau la ceea ce am putea numi interpretarea de ansamblu a scenei. Exclamaţia plasată într-o poziţie accentuată la sfîrşit de vers sugerează că vorbitorul abia dacă înţelesese întreaga forţă a propriilor sale spuse, pînă în clipa în care le-a rostit. Încetinirea ritmului cauzată de poziţia exclamaţiei la sfîrşitul

[1] Luna albă asfinţeşte după valul alb / şi timpul asfinţeşte cu mine, O ! (N. trad.)

celui de-al doilea vers coincide cu faptul că poetul vede în această privelişte a naturii un exemplu al patosului scurgerii timpului şi a propriei sale vieţi. Plasînd exclamaţia în oricare altă parte, impietăm asupra acestei relaţii între ritm şi celelalte elemente implicate — imaginea asfinţitului de lună şi afirmaţia poetului în legătură cu scurgerea timpului. Yeats a rezumat efectul general al pasajului şi relaţia între părţi în felul următor : „Dacă luăm din aceste versuri albul lunii şi al valurilor, a cărui legătură cu asfinţirea Timpului e prea subtilă pentru intelect, le vom lua o parte din frumuseţe. Dar cînd sînt toate laolaltă, luna şi valul şi albul şi timpul asfinţit şi strigătul dureros de la încheiere, ele evocă o emoţie care nu poate fi evocată de nici o altă grupare de culori şi sunete şi forme" *(The Symbolism of Poetry).*

După cum se vede, observaţiile lui Yeats se pot aplica atît la elementele priveliştii înseşi, cît şi la ritm. El nu laudă versurile numai pentru că scena cu luna albă care apune în spatele valurilor albe reprezintă în sine un tablou plăcut. Poate că, de fapt, o lună albă poate să ne apară mai puţin frumoasă ca o lună de aur, dar dacă rescriem versurile cu o lună de aur, am pierdut ceva din ele :

The gold moon is setting behind the gold wave,
And Time is setting for me, O ![1]

[1] Luna de aur asfinţeşte după valul de aur / şi Timpul asfinţeşte pentru mine, O ! (N. trad.)

Acel „ceva" care s-a pierdut depinde evident de relaţia între culoare şi celelalte elemente în cadrul efectului general. Albul lunii şi al valului în legătură cu ideea de „asfinţit" şi apoi, mai precis, în legătură cu ideea scurgerii irevocabile a Timpului sugerează, deşi în mod inconştient pentru cei mai mulţi cititori, o legătură cu paloarea a ceva care lîncezeşte sau agonizează. Legătura nu este logică, după cum dă să înţeleagă Yeats cînd spune „relaţia... e prea subtilă pentru intelect", dar este, în pofida acestui fapt, foarte puternică. Toate acestea nu înseamnă decît că după părerea lui Yeats frumuseţea — prin care el înţelege efectul poetic de ansamblu al versurilor — decurge din relaţia părţilor între ele.

MARIA CORTI [1]

Răspîndirea principiilor structuraliste în zona diferitelor discipline şi, în consecinţă, caracterul interdisciplinar al cuvintelor *structură* şi *structuralism* au dat naştere unei semnificative polisemii a acestor termeni, lucrurile mergînd pînă acolo, încît din mai multe părţi se pronostichează o clarificare semantică sau de-a dreptul înlocuirea lor prin noi termeni, specifici fiecărui domeniu ştiinţific-cultural în parte. Ni se pare posibil să distingem în cadrul cercetărilor structuraliste în mod schematic două direcţii fundamentale, şi anume aceea bazată pe ideea că structura aparţine obiectului, realităţii înseşi asupra căreia se îndreaptă cercetarea, şi cea bazată pe ideea că structura nu aparţine obiectului, ci fiinţează mai curînd în programul şi acţiunea metodologică a cercetărilor domeniului respectiv. În cazul dintîi, adică în disciplinele în care se postulează apartenenţa structurii la obiect însuşi, afirmaţia e justificată prin diversele moduri posibile de a înţelege şi aprecia natura obiectului : de exemplu, ideea obiectului ca organism, ca în ştiinţele biologice, sau depistarea unui sistem în-

[1] Din ancheta lui Cesare Segre, *Strutturalismo e critica*, Il Saggiatore, Milano, 1965, pp. XXVII—XXXI.

lăuntrul obiectului, așa cum se petrec lucrurile cu limba în lingvistica structurală, sau a mai multor sisteme legate între ele, așa cum au fost ele descrise, de pildă, în economia politică sau în sociologie. În afară de acestea mai există discipline care pornesc de la înțelegerea realității obiectului ca „formă unitară" ; tipică e *Gestalttheorie* în psihologie. Toate aceste concepții sau definiții ale obiectului ca organism sau sistem sau formă se încadrează firesc ideii despre structură ca ceva inerent naturii obiectului însuși. În schimb, există discipline în care ideea apartenenței structurii la obiect se integrează unei concepții a structurii ca principiu și funcțiune, având un caracter metodologic în principal ; semnificative sînt, pentru etnologie, anumite afirmații ale lui Lévi-Strauss, printre care cea despre structură ca *sur-objet* ; tot aici se cuvine amintită și definirea structurilor matematice ca *outilage mental*.

Se pune problema, care accepție sau care accepții ale structurii și structuralismului sînt pasibile de aplicare, cu bune rezultate, în domeniul criticii literare. Se pare că trebuie să distingem mai multe planuri. Dacă obiectul investigației este limbajul artistic al unui scriitor sau al uneia din operele sale literare, limbaj de natură eminamente conotativă, în care, în feluri diferite, *tout se tient*, și care diferă de planul de comunicare al limbii, accepția cuvîntului structură este, evident, împrumutată din lingvistică. Tocmai așa și stau lucrurile în realitate, căci primii care și-au pus în mod sistematic problema semnificației structurale a limbajului poetic au fost

lingviștii Cercului de la Praga, demult, prin 1928—1929 (Mukařovski, Jakobson, Karcevski etc.), legați de mișcarea formalistă rusă *Opoiaz* (Societatea pentru studiul limbajului poetic) și de Cercul lingvistic de la Moscova. Sînt binecunoscute problemele teoretice ridicate de ei și analizele de structuri semantice, sintactice, metrice, de ritm și asociații sonore, de legături sintagmatice, de dislocare a cuvintelor etc. menite să demonstreze pe de o parte cum, în interiorul operei de artă, se constituie un sistem de relații ce caracterizează fiecare din elementele lingvistice care îl compun (recent, Jakobson a exemplificat aceasta în *Les chats* de Baudelaire), pe de altă parte, ce semnificații au aceste structuri ale mesajelor artistice în contrast cu sistemul din *langue*. Principiile școlii structuraliste de la Praga și ale ramificațiilor sale europene, americane, ruse în ce privește limbajul artistic au fost reluate și aplicate în Italia, la nivelul actual al problematicii critice și al realității lingvistice italiene, de către școala bologneză a lui Heilmann (vezi, printre altele, P. Valesio, *Problemi di metodo nella critica stilistica*, în *Saggi linguistici dell' Istituto di Glottologia* al Universității din Bologna, III, 1962, pp. 11—69 ; L. Rosiello, *La funzione linguistica del mesaggio poetico*, în *Nuovi Corrente*, 31, 1963, pp. 83—93). O astfel de analiză e, incontestabil, fecundă : avem de-a face cu o muncă descriptivă organizată care, în ansamblu, urmărește să ajungă la „perceperea intelectuală" a acelei rețele de raporturi interne ce constituie structura operei de artă. Dacă rămîne totuși un aspect problematic,

subliniat de anume poziţii metodologice, s-ar părea că acesta se referă la subordonarea analizelor particulare finalităţii din *langue*, şi anume ar fi vorba de elucidarea devierii faţă de sistemul oarecum automat al limbii sau alternativa structurală pe care o reprezintă opera confruntată cu cadrul de opoziţii funcţionale pe care o reprezintă structura limbii. E evident că forţa oricărei metode izvorăşte din sine numai ; rămîne totuşi întrebarea dacă, accentuînd o astfel de finalitate, nu ajungem să facem pur şi simplu lingvistică. Cu alte cuvinte, dacă admitem ca indispensabil să punem obiectul de examinat în raport cu ceea ce se află în afara obiectului, *la langue*, identificarea criticii cu o astfel de relaţie implică riscul eliminării fizionomiei ei de disciplină autonomă. Sîntem convinşi că acest risc nu e necesar ; şi că critica poate folosi metode şi instrumente ale structuralismului lingvistic în scopuri întru totul proprii, care să protejeze integritatea scriitorului, precum şi funcţia criticii sub aspectul ei formal.

[...] De aceea, în sectorul valorilor strict formale care pot fi referite la limbajul artistic individual sau la limba literară a unui anume moment sau la confruntarea între momente diferite ale unei limbi literare, cercetarea, fără a se identifica cu cea pur lingvistică, porneşte de la un concept analog celui de structură, bazat pe recunoaşterea unei realităţi sistematice inerente obiectului. Într-un domeniu mult diferit intrăm cînd abordăm cu metode structuraliste probleme de poetică sau fenomene generale ale culturii sau artei : mişcări culturale, inter-

dependenţa artelor, genuri literare. Primele exemple critice în acest vast şi complex sector ne-au fost oferite de formalismul rus al deceniului III ; încă de atunci au apărut încercări de constituire a unei poetici structurale care au proliferat apoi mai cu seamă în Statele Unite în trecutul apropiat : scheme generale corespunzînd viziunii lumii, poeticilor definite pînă atunci strict istoric (barocă, simbolistă etc.), genurilor literare ; s-a vorbit de structura tehnicilor literare, de modelarea obiectelor ; ca să mă limitez la un simplu exemplu, aş trimite la culegerea de documente ale formalismului rus publicată de V. Strada (*Questo e altro*, 6—7, 1964, p. 63), unde se fac referiri la cartea lui V. I. Propp, *Морфология сказки* (Morfologia basmului), studiu de gramatică pur descriptivă a acestui gen literar la nivelul unităţilor de situaţie (motive sau „funcţii"), unde, pe baza a o sută de basme, se verifică o schemă prin combinaţii de „funcţii".

Evident, aici sîntem departe de conceptul lingvistic de structură, chiar dacă teoreticienii metodei se revendică adesea de la principiile lingvisticii structurale ; într-adevăr, acestei tipologii structurale îi lipseşte, ca trăsătură fundamentală, conceptul de opoziţie din structura lingvistică. Procesele de schematizare şi modelare sînt înrudite mai curînd cu cele din *Gestalttheorie* decît cu cele din lingvistica structurală ; vreau să spun că obiectului îi este mai adecvată noţiunea de *formă unitară* decît cea de sistem. În concluzie, definirea raporturilor între structuralism şi critică literară, existente de multă vreme,

cere să se recurgă la mai multe accepţiuni ale structuralismului.

Cît despre şansele aplicării metodelor structuraliste într-o tradiţie critică istoricistă, sîntem convinşi că, aşa cum s-a mai afirmat în lingvistica structurală, şi aşa cum a confirmat recent Lévi-Strauss pentru etnologie, cele două metode sînt complementare ; Lévi-Strauss ar spune complementare în sensul din fizică, unde două etape *A* şi *B* nu pot fi studiate simultan din afară, adică la modul descriptiv, structural, şi din interior, adică investigînd motivele empirice ale trecerii dintr-o stare în cealaltă. Complementaritatea are drept consecinţă evidentă integrarea rezultatelor celor două metode ; integrare pe care critica literară, prin natura obiectului şi a scopurilor sale, o postulează ca necesară şi o pretinde mai stringent decît o disciplină pur lingvistică.

ABRAHAM MOLES [1]

Punctul de plecare fundamental al acestui studiu, care decurge în mod natural din materialitatea comunicării, e faptul că *informaţia* e o *cantitate măsurabilă* care caracterizează procesul comunicării. A comunica, de aproape sau de departe, înseamnă a transporta ceva : acest ceva care e transportat reprezintă *complexitatea*, iar primul rezultat pe care ni-l aduce teoria este că informaţia se deosebeşte în mod esenţial de semnificaţie : informaţia nu e decît măsura complexităţii.

Semnificaţia se bazează pe un ansamblu de convenţii *a priori*, comune receptorului şi transmiţătorului, ea nu e deci transportată, ea preexistă potenţial mesajului. Numai complexitatea e transportată de transmiţător la receptor, ea e tocmai ceea ce nu e prezent pentru receptor, e *imprevizibilă*, şi măsura informaţiei nu constă nici în numărul de simboluri transportate, nici în răsunetul eficace al acestor simboluri, ci în *originalitatea* grupării acestora, opusă *banalităţii* previzibilului.

Astfel, *originalitatea* e plasată printre valorile fundamentale ale teoriei, şi studiul pe care l-am făcut asupra

[1] A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Flammarion, Paris, 1958, pp. 196—203.

percepției formei ne-a determinat să opunem *originalitatea inteligibilității*, căci numai *formele* sînt inteligibile și reduc imprevizibilitatea, deci originalitatea. Originalitatea realizează deci o opoziție de valori : originalitate/inteligibilitate, care face din aceasta din urmă un sinonim operațional al banalității în cadrul mesajului. Sensul etimologic al cuvîntului inteligență : *inter-ligere*, explică faptul că ceea ce e mai inteligibil are și cele mai multe legături, că este deci ceea ce se întîlnește cel mai des în rețelele gîndirii. Astfel, cel mai inteligibil lucru este în același timp și cel mai banal, și situația spiritului între inteligibilitate și creație nu e decît transpunerea situației lui între banalitate și originalitate. Conceptul de originalitate apare deci ca unul din acele *concepte de răscruce* ce se impun spiritului uman, a căror existență a fost semnalată de Belin Millieron, și e de înțeles că dezvoltarea sa dă naștere unei mari teorii științifice.

Mai precis, studiul formei ca un ansamblu de elemente de percepție previzibile, coincizînd fie în momentul scurt al densității prezentului, fie în mod discursiv într-un proces de explorare, ne-a făcut, legîndu-l de un anumit *traseu* al prezentului în durată — memorie instantanee, imediată sau memorizare — să considerăm percepția formei ca percepție de *auto-corelare* și să dăm celei din urmă o importanță pe care psihologia n-o subliniase pînă acum. Un mesaj este o *formă* complexă și „rata sa de informație" este măsura complexității acestei forme. Teoria informației ne furnizează o scară

(ranking) a formelor. Mesajul transferă complexitatea dintr-un punct într-altul al lumii.

Printre aceste *forme* care reduc originalitatea făcînd mesajul asimilabil, unele au un caracter permanent, ele sînt *normalizabile* și *omologabile*, sînt *simbolurile* din care există o multiplicitate în aceleași elemente psihofizice ale mesajului, în conformitate cu modul de grupare care găsește convenții conservate în memoria individului. Alte forme din acestea n-au decît un caracter aleatoriu, apropiat, și nu ne dezvăluie nimic mai mult decît un pronostic asupra viitorului percepției, pornind de la starea sa trecută și prezentă. Printre aceste forme aleatorii care se exprimă prin reguli de structură ce înlocuiesc simbolizarea precedentă, una din cele mai importante este *periodicitatea*, care e mai puțin o proprietate absolută în sens matematic, cît o mărime măsurabilă, o măsură a regularității dezvoltării spațiale sau temporale a percepției, indiferent dacă are loc sau nu o *explorare* conștientă a mesajului. Întreaga noastră percepție e dominată de două „spații ale timpului fizic" : unul destul de bine definit, relativ bine măsurabil, este acela pe care l-am numit „densitatea prezentului", celălalt, mai liber, mai variabil, este extensia duratei imediat perceptibile. În cîmpul *periodicității* fenomenelor fizice, densitatea prezentului separă net o percepție de gradul de regularitate ritmică al periodicității în măsura în care e *calitate a substanței percepute* temporal sau spațial, și o percepție directă a unui *ritm* sau a unei previzibilități a evenimentelor viitoare.

Astfel, periodicitatea în sens fizic a unui sunet audibil (care se *impune* ştiinţei acusticii) este *ignorată* ca atare de către percepţie ; ea este concepută ca o calitate direct aprehensibilă a *substanţei sonore (Klangstoff)* care umple durata, analogă culorii unei impulsii vizuale. În domeniul sonor, această analiză face din „înălţime" un caz deosebit de important al timbrului *(Klangfarbe)* cînd acesta prezintă o dominantă stabilă dincolo de densitatea prezentului. Periodicitatea nu e percepută decît dacă afectează durate care să fie ele însele aprehensibile (ritmuri, melodii, măsuri etc.), în măsura în care sînt fenomene ciclice, practic neglijate pînă acum de ştiinţa fizicii.

Din proprietăţile simbolurilor şi regulilor formei în dialectica informaţiei rezultă că *subordonările succesive* ale acestor simboluri şi reguli, fiecare restrîngînd puţin mai mult repertoriul de elemente primitive prin sporirea redondanţei acestora, constituie un important aport la cunoaşterea structurii mesajului. Orice teorie a mesajului, în speţă a mesajului artistic, trebuie să numere printre preocupările sale determinarea acestor structuri subordonate cu legile şi repertoriile lor : acesta va fi obiectul unei „fizici a mesajului", parte constitutivă a esteticii experimentale.

Exemplul cel mai net al acestei fizici a mesajului ne e dat de mesajul sonor şi în particular de mesajul muzical, care trebuie abordat în materialitatea sa imediată, iar nu prin intermediul schemei operatorii artificiale a partiturii care nu prezintă interes decît pentru executant. Studierea sa fenomenologică trebuie să îmbrace un aspect descriptiv. Ea dezvăluie existenţa acestor structuri subordonate succesiv care caracterizează mesajul cel mai general, plecînd de la elementele psihofizice ale audiţiei. Acestea, unite după „legi armonice" care refac operaţional conceptele de armonie şi de timbru, construiesc simboluri prezente în cuantumul de durată, a căror evoluţie temporală constituie *obiectul sonor*, entitate separabilă experimental. Grupările acestor obiecte sonore constituie în extensia memoriei imediate celule sonore percepute în *forma* lor, care intră în macrostructuri, urmînd o alternanţă neregulată de banalitate şi originalitate.

Analiza structurilor mesajului pe care ne-o furnizează teoria informaţiei sugerează posibilitatea de a realiza modele ale percepţiei senzoriale utilizînd maşini cu perioadă controlată, cu funcţionare aleatorie, programate în funcţie de aceste structuri.

Mesajul muzical este cel mai tipic exemplu al mesajului artistic real. Or, acesta, care ni se prezintă adesea *repetat*, fără a-şi pierde totuşi din valoare în acest fel, ne sugerează să examinăm în amănunt cum se efectuează subordonarea simbolurilor în cîteva tipuri de mesaje artistice. Semnalul muzical arată că în realitate există două structurări distincte şi simultane ale elementelor psihofizice furnizate de către mesaj, deci două *mesaje* parţiale :

— mesajul *semantic :* simbolizare universală traductibilă, care pregăteşte acte şi ascultă de o *metalogică*

internă (indiferent care ar putea fi aceea). Acesta a preocupat teoria informației mai întîi, căci constituia un obiect de transmis pentru a determina reacții la receptor,

— mesajul *estetic*, ale cărui simboluri ne sînt necunoscute, iar regulile puțin cunoscute, care e intraductibil și particular.

Fiecare din aceste două mesaje transmite propria sa complexitate care se supune unor legi de structură autonome, și amîndouă sînt prezente în proporții foarte variabile în diferitele tipuri de mesaje, după rolul pe care trebuie să-l joace acestea din urmă. Astfel, un mesaj telegrafic conține informație semantică într-o proporție puternic dominantă, pe cînd mesajul vorbit pare să comporte în general proporții echivalente ale celor două aspecte ale informației. Cît despre mesajul muzical, dacă partea sa semantică este foarte structurată, deci transmite o informație slabă (notații muzicale), partea sa estetică transmite o informație extrem de bogată care, în general, *submerge* individul receptor.

De fapt, receptarea mesajului estetic e condiționată de existența unui debit de informație limitat atît din punct de vedere semantic cît și estetic, în funcție atît de *cultura* din trecut memorizată de receptor, cît și de *potențialul său de atenție*. Pentru ca un mesaj să ne fie inteligibil trebuie ca complexitatea pe care o poartă să nu fie, în medie, prea bogată ; totuși, este practic întotdeauna cazul mesajului artistic, și însăși bogăția sa

obligă subiectul receptor s-o *epuizeze* prin reprezentări succesive.

Structura mesajului artistic, chiar dacă nu e complet determinată de această inteligibilitate, este totuși condiționată de ea și trebuie să realizeze un fel de contrapunct între cele două tipuri de informație care se impun alternativ și neregulat receptorului prin pachete de informație succesivă, evoluînd spre o banalizare progresivă în decursul timpului sau al explorării mesajului. Astfel, mesajul muzical, foarte bogat, se folosește mult de repetare, care diminuează progresiv măsura informației.

Limita de apercepțiune a receptorului, care introduce o condiție de inteligibilitate, joacă un rol esențial în structurările complexe, precum și făcînd să acționeze unele asupra altora mesaje multiple care folosesc un fel de concert de diferite canale senzoriale de informație (cinema sonor, balet etc.) sau de diferite moduri de exploatare a acestor canale (recitativ, operă, carte ilustrată etc.).

Materialitatea comunicării, asupra căreia noi am insistat mult la începutul acestui capitol, atrage după sine faptul că aceasta trebuie să se supună legilor fundamentale ale fizicii obiectului respectiv, dintre care cea mai de seamă este *aproximația* realizată de cantificația pragurilor perceptive, și *distrugerea* realizată de *zgomotul* care creează incertitudinea în mesaj.

Zgomotul constituie ecranul de fond pe care percepem mesajele universului înconjurător. Acestea trebuie să se

detaşeze suficient de fond pentru a se impune percepţiei noastre, şi agitaţia perpetuă şi dezordonată a acestui fond atrage după sine două *principii de incertitudine* în percepţie :

— primul leagă pragul extrem al sensibilităţii noastre de cunoaştere *a priori* pe care o posedăm asupra naturii calitative a acestei percepţii, şi anume frecvenţa sa : incertitudine asupra semnalului perceptibil × incertitudine asupra frecvenţei sale = constantă, şi ne arată, de exemplu, că nu putem cunoaşte un sunet foarte slab decît făcîndu-l să se detaşeze dintr-un zgomot de fond şi cu condiţia de a avea o idee *a priori* asupra înălţimii sale ;

— al doilea leagă semnalul perceptibil de intervalul minim cerut pentru a-l percepe : incertitudine asupra semnalului × incertitudine asupra duratei sale = constantă.

Aceste reguli universale joacă în cadrul percepţiei un rol analog principiilor de incertitudine ale lui Heisenberg în cadrul lumii materiale ca obiect al fizico-chimiei.

Concepţiile dezvoltate mai jos aduc sau sugerează un oarecare număr de *metode* de estetică experimentală. Printre acestea citäm :

A. Unul din procedeele euristice cele mai generale de estetică constă, pe baza *materialităţii* operei de artă, în a o *distruge* progresiv pe aceasta prin cantităţi perceptive cunoscute, şi a urmări variaţiile senzaţiei estetice, de valoare, de cunoaştere a operei în funcţie de această distrugere. E o metodă de variaţii concomitente.

Modul de distrugere folosit va fi funcţie de :

1. natura mesajului artistic (sonor, vizual etc.)
2. cunoaşterea *a priori* care se poate avea deja în legătură cu acesta (forme, subiecte etc.)
3. factorii pe care încercăm să-i punem în evidenţă (regularitate, originalitate, semantică etc.)

Cît despre procedeele acestei distrugeri, sînt cazuri de speţă în parte, dar semnalăm :

— *distorsiunile (Verzerrung)*, care acţionează pe o dimensiune oarecare a canalului de transmisie şi pun în evidenţă parametrii perceptori legaţi de această dimensiune.

Exemple : distorsiunea eliptică aplicată vertical (aplatizare) la un tablou de Greco, distorsiune optică orizontală aplicată la un Daumier, distorsiuni trapezoidale creînd false perspective sau care deplasează punctul de vedere normal aparent al tabloului ; distorsiuni prin iluminări monocromatice care filtrează informaţia colorată primită ; benzi de frecvenţă tăiate în spectrul sonor al semnalului muzical etc.

— zgomotul, adică distrugerile aleatorii ale elementelor.

Exemple : proiecţia la aerograf de pete negre la întîmplare pe o copie de tablou ; mascajul printr-un zgomot alb al mesajului fonetic sau muzical.

B. Derivînd din această metodă generală, trebuie să menţionăm separat, în virtutea importanţei sale, metoda *distrugerii periodice* în timpul sau în spaţiul prin care

se „fragmentează" derularea mesajului estetic, sustrăgîndu-l periodic atenţiei. Acest procedeu care ne-a servit în mesajul scris (cap. I) şi în semnalele temporale (cap. V) pentru a determina redondanţa, are o valoare foarte generală, deoarece sustrage metodic o parte din mesaj, fără a schimba profund ordinea prezentării acestuia. Astfel, în mesajul vizual, va putea consta în a suprapune o grilă (ţesătură periodică neagră sau cenuşie) peste un tablou şi, făcînd să varieze ecartamentul şi grosimea barelor acestei grile, se vor putea studia variaţiile estetice care rezultă de aici. E nevoie de anumite precauţii de utilizare : mai ales trebuie evitat ca atenţia receptorului să se fixeze asupra haşurărilor propriu-zise în detrimentul mesajului.

C. Procedeul de *distrugere* parţială sau infinită este strîns legat de metodele de distorsie. El dicotomizează un semnal temporal sau spaţial la modul metodic, şi am văzut că această operaţie, tratînd informaţiile semantice şi estetice într-un mod foarte diferit, realiza un filtraj în avantajul celei dintîi : am văzut aplicarea în domeniul sonor. În domeniul vizual, metoda se va aplica de exemplu prin procedeul supracontrastului fotografic, pornind de la o imagine a maselor de negru şi alb punînd în valoare compoziţia de masă ; ea trebuie alăturată studiului liniilor de forţă ale compoziţiei (Wahlen).

D. *Inversiunea* este o metodă autonomă, aplicabilă numai artelor timpului. Ea nu degradează în nici un chip

materialul artistic, dar îl prezintă într-o situaţie diferită, neobişnuită, şi îi tulbură perspectiva. Am insistat în cursul acestei lucrări asupra aplicărilor sale la studiul informaţiei estetice, dar ea oferă un cîmp de acţiune nelimitat în toate artele timpului, unde percepţia participă la un lanţ de evenimente temporale într-o *ordine* (film, balet, desen animat etc.), reprezentînd o adevărată experienţă cu timpul.

E. *Transpunerea mesajelor* — bazîndu-se pe analogiile structurale puse adesea în evidenţă în tot cursul acestei lucrări — caută sistematic, plecînd de la o lege, o experienţă, un rezultat, obţinute în relaţie cu un tip dat de mesaj, care ar fi *echivalentul* lor, traducînd fiecare din elementele lor într-un alt mesaj, cum s-ar exprima această experienţă sau acest rezultat şi dacă sînt susceptibile de a fi adevărate. Mai curînd decît metodă estetică propriu-zisă e o metodă *euristică*, urmărind mai degrabă să enunţe experienţe posibile decît să afirme valoarea rezultatelor lor : la cutare structură care există în canalul sonor, la cutare lege de selecţie a elementelor, ce anume corespunde în canalul vizual al unui tablou sau al unei secvenţe cinematografice ?

F. O aplicare particulară a metodei precedente care ne-a servit în mod frecvent în studiul muzicii este cercetarea corespondenţelor între mesajele vocal şi muzical. Acesta din urmă transportă o informaţie estetică ale cărei legi ne vine greu să le definim : de fiecare dată cînd apare o dificultate serioasă, e indicat să se cer-

ceteze corespondența elementară și structurală din cîmpul fonetic și să se determine modul în care se prezintă dificultatea analogă. Dacă muzica este limbă fără semnificație, studiul limbii cu semnificație ne poate aduce indicații cu privire la morfologia celei dintîi (firește, de mînuit cu prudență, lucru ce nu trebuie uitat).

G. În sfîrșit, trebuie să se claseze printre metodele euristice generale din domeniul percepției procedeul pe care l-am folosit constant în această lucrare, de a *recurge la canalele artificiale de comunicare.* Acesta stă, din punct de vedere istoric, la originea teoriei informației. Orice problemă perceptivă implică, într-o psihologie obiectivă, existența unui mecanism pentru rezolvarea sa, și e indicat să căutăm cel puțin o idee aproximativă cu privire la acest mecanism recurgînd la canalele tehnice realizate pentru extinderea percepției dincolo de limitele stabilite de posibilitățile fiziologice, de altfel *fără a impieta în nici un fel asupra identității între mecanisme artificiale și procedee naturale,* punct pe care nu putem să-l subliniem îndeajuns, dat fiind că pare să fi cauzat, mai ales la marele public, nenumărate erori.

Mai precis, existența mecanismelor care realizează o analogie *funcțională* joacă în științele umane rolul *teoremelor de existență* din logică. Fără să ne spună nimic asupra soluției reale, ne demonstrează existența a *cel puțin unei* soluții științifice obiective pentru problema pusă. Apelarea la telegraf pentru studiul codurilor și simbolizărilor, la telefon pentru transmiterea cuvîntului și muzicii, la televiziune pentru a căpăta idei despre explorare și despre formă *(Gestalt)* ne-a edificat de nenumărate ori ; e deci indicat să recurgem la artificiu ca mod de concepere a mecanismelor psihologice și să plasăm acest ocol al gîndirii în numărul metodelor euristice.

SAMUEL R. LEVIN [1]

Saussure, proclamînd interdependenţa a ceea ce el numea *rapports syntagmatiques* cu *rapports associatifs*, pătrundea adînc în natura organizării limbajului. Dezvoltată şi limpezită, intuiţia sa fecundă a dus la o viziune a limbajului ca fiind coordonarea planului sintagmatic cu cel paradigmatic. Aceasta e viziunea pe care se bazează concepţia engleză a structurii şi sistemului ca dimensiuni interdependente, ierarhiile de relaţie şi corelaţie ale glosematicienilor, precum şi acea construcţie teoretică americană, tagmenul, unitate lingvistică ce reprezintă intersecţia axului sintagmatic şi a celui paradigmatic.

Conform acestei concepţii despre modelul lingvistic, o sintagmă e un lanţ ale cărui verigi reprezintă selecţiuni succesive de serii de paradigme, unde aceste paradigme se definesc tocmai pe baza capacităţii membrilor lor de a reveni (ca verigi) în aceleaşi puncte ale lanţului sintagmatic. Astfel, sintagmele definesc paradigma şi paradigmele realizează sintagmele. Spre deosebire de paradigmele gramaticii tradiţionale, ai cărei membri au

[1] Din ancheta lui Cesare Segre *Strutturalismo e critica*, Il Saggiatore, Milano, 1965, pp. XL—XLIII.

în comun numai rădăcina sau baza cuvîntului, paradigma, aşa cum a fost ea concepută de la Saussure încoace, e un concept infinit mai bogat şi fertil. În funcţie de contextul sintagmatic definitoriu, putem contura sintagma care să aibă, de la caz la caz, o natură fonologică, morfologică, sintactică sau semantică. Este limpede că membrii unei paradigme sînt într-un fel sau altul omogeni. Tocmai această omogenitate a paradigmelor poate fi folosită ca artificiu literar — uneori pe baza asemănării, alteori pe baza contrastului.

După cum observa Saussure, relaţiile sintagmatice se verifică *in praesentia*, cele asociative (sau paradigmatice) *in absentia*. Importanţa acestei concepţii pentru critica literară rezidă în faptul că ea furnizează o bază pentru a se îmbina în actul critic nu numai judecăţi lingvistice care pot fi verificate pe text însuşi, ci şi judecăţi pentru a căror formulare se recurge la consideraţii străine de text, la relaţii, deci, între elemente din planul paradigmatic. Rima e o relaţie de acest fel, după cum este şi metrul. În acelaşi fel poate fi explicată şi metafora şi cu atît mai vîrtos folosirea imaginilor şi diversele tipuri de limbaj poetic. Într-adevăr, în cazul rimei şi al metrului, membrii paradigmei (fonologice) sînt distribuiţi în planul sintagmatic. Astfel aceste procedee poetice ilustrează principiul expus de Roman Jakobson : „Funcţia poetică proiectează principiul echivalenţei de pe axa selecţiei pe cea a combinaţiei". Cu toate acestea, în cazul metaforei întîlnim în text numai anumiţi membri ai paradigmei, în timp ce ceilalţi tre-

buie deduşi, ca să nu spunem descoperiţi, de către cititor.

În pofida acestui fapt, din punctul de vedere discutat de noi aici, procesul de înţelegere a unei metafore nu e de aşa natură, încît pentru căutarea semnificatului adecvat să poată fi luate în considerare variante fortuite. Acest procedeu, al fortuitului, poate fi, desigur, întrebuinţat de cititorul de literatură pentru înţelegerea unei metafore. În astfel de cazuri se vorbeşte de străfulgerări ale intuiţiei, penetraţie neaşteptată, salturi ale imaginaţiei şi aşa mai departe, caracterizări a căror utilitate critică e discutabilă, ca să nu spunem mai mult. Criticul orientat spre acel model al limbii de care vorbeam mai sus e dator să elucideze metafora pe baza înţelegerii acelui model, şi aici noţiunea de paradigmă îşi dezvăluie utilitatea. Ea poate ajuta criticul să clarifice întrucîtva natura metaforei, şi, prin urmare, ne poate ajuta să explicăm ce se ascunde în „iluminaţii" şi „salturi". Explicaţia aristotelică a unei metafore ca „amurgul vieţii" pe baza analogiei e în fond o explicaţie (parţial) paradigmatică : *amurg* ~ *zi* :: *bătrîneţe* ~ *viaţă*. Dar să considerăm o metaforă ca aceea a lui Dylan Thomas : *a grief ago* [1]. Contextul *a... ago* defineşte aici o paradigmă care, de regulă, nu cuprinde pe *grief* ca membru. Această paradigmă, ce include

[1] Titlul uneia din poeziile de tinereţe ale lui Dylan Thomas, cu sensul „acum o durere", „cu o durere în urmă" — unde cuvîntul *durere* dobîndeşte sens temporal. (N. trad.)

forme ca *zi, an, timp*, are o semnificaţie temporală. Înţelegînd *a grief ago* ca o metaforă, contopim semnificaţia obişnuită a lui *grief (durere, suferinţă)* cu semnificaţia temporală la care ne trimite contextul sintagmatic în care se găseşte. Metafora rezultă din această fuziune, care la rîndul ei nu poate fi înţeleasă just decît pe baza cunoaşterii anterioare a modelului lingvistic conceput de Saussure. De altminteri, analiza din punct de vedere paradigmatic a acestor două metafore ne oferă, printre altele, o bază pentru a distinge două tipuri diferite de metaforă.

În cadrul evoluţiei analizei lingvistice de la Saussure încoace, poate singura teorie care se detaşează net de ideile lui e cea a gramaticii generativ-transformaţionale creată în Statele Unite. Partea sintactică a gramaticii de acest tip cuprinde un nivel structural de bază *(constituent)* în care sînt cuprinse coordonatele sintagmatică şi paradigmatică ale lui Saussure, precum şi un nivel permutaţional, care reprezintă o dimensiune ce lipseşte la Saussure, deşi este menţionată în operele gramaticienilor tradiţionalişti ca Jespersen. În cadrul acestui mod de abatere a gramaticii, o mare parte din interes se îndreaptă spre descoperirea de raporturi între propoziţii şi părţi de propoziţii. Astfel, faptul că există un raport între propoziţii active şi pasive e utilizat pentru constituirea nomenclaturii gramaticale, arătîndu-se că propoziţiile de un fel se află într-un raport de transformare cu celelalte. În acelaşi fel, substantivări ca *sosi-*

rea sa rapidă sînt văzute ca transformări ale unor propoziţii imanente ca *el soseşte repede*. Pe lîngă faptul că dezvăluie asemănări fundamentale în structura propoziţiilor, utilizarea permutaţiilor simplifică enorm construcţia gramaticii, întrucît înlătură o serie de dublete.

O altă deosebire pe care o prezintă acest mod de abordare al analizei lingvistice constă în faptul că gramatica e alcătuită dintr-o serie de reguli pentru producerea tuturor propoziţiilor din limbă şi numai a lor. Pînă acum, gramatica era sintetică. Dar deoarece din regulile de formare a propoziţiilor putem să derivăm structura constitutivă a tuturor propoziţiilor formate, gramatica devine pur analitică.

O gramatică de felul celei schiţate mai sus poate fi folosită în multe moduri pentru scopurile criticii literare. Ca să menţionăm numai două : conceptul de permutaţie poate fi întrebuinţat pentru a *demonstra* asemănări de structură care în alt fel nu ar putea fi decît afirmate sau sugerate. Pe de altă parte, aceeaşi gramatică, deşi se limitează numai la generarea propoziţiilor limbajului obişnuit, poate fi folosită şi ca normă pentru măsurarea diverselor tipuri de abatere întregistrate în limbajul literar.

Pentru criticii literari, metodele structurale sînt importante prin aceea că se situează dincolo de convingerile lor teoretice sau filozofice. Şi aceasta nu numai pentru că, indiferent de toate celelalte preocupări ale sale, criticul trebuie să se preocupe de textul literar însuşi. Căci, după cum am văzut, prin structură se înţelege mult mai mult decît interesul limitat la textul însuşi. Fie că ne referim la noţiuni ca *langue*, cod, reguli, gramatică, fie la altceva, în realitate interesul se îndreaptă spre ceea ce ar putea fi sistemul aflat îndărătul producţiei de texte, ceea ce le face posibile. În legătură cu acest proces s-ar putea vorbi pînă şi de istoricism.

LOUIS HJELMSLEV [1]

Chestiunea care se pune în discuţie aici s-a născut din următoarea situaţie.

Implicată deja în noţiunea de *langue* în accepţia saussuriană (opusă pe de o parte lui *parole* şi pe de alta lui *langage*), ideea de *structură* a pus stăpînire pe spiritele multor lingvişti în ultimele decenii (abia către anii treizeci, termenii înşişi de *structură, structural, structuralism* devin uzuali în ligvistică) şi s-a impus fără îndoială oricărui lingvist din cele două decenii unde această idee se impune atît de net, încît pare indispensabilă : planul expresiei, pe de o parte (foneme, grafeme), şi pe de alta, domeniul morfologiei. Dacă lăsăm la o parte unele abuzuri, cum ar fi acelea comise de o stilistică ce se voia exclusiv afectivă şi de unele tendinţe ale foneticii experimentale clasice, abuzuri care au comun faptul de a fi pierdut din vedere funcţia lingvistică a datelor studiate, caracterul evident structurat al obiectelor examinate crease în chip obligatoriu şi oarecum inevitabil, în cele două domenii care urmează să fie indicate, un structuralism *avant la lettre* ; în toate epocile s-au recunoscut şi s-au stabilit sisteme fonice (sau grafice) şi sisteme morfologice (sau gramaticale) concepute în principiu ca reţele de raporturi (mai ales de corelaţii). Lingvistica structurală n-a făcut decît să furnizeze acestor discipline o formulă care se adaptează, şi încă foarte bine ; urmărind întreaga curbă a dezvoltării ştiinţei noastre, încercînd să privim lucrurile de sus şi să facem abstracţie de dezbaterile care răsună încă în jurul nostru, vom descoperi, desigur, în cele din urmă că o comparare imparţială a metodelor practice utilizate în fonologie şi morfologie de către lingviştii clasici şi acelea utilizate de lingviştii structurali lasă să se vadă mai degrabă o continuitate decît o ruptură ; contribuţia adusă acestor discipline de lingvistica structurală constă în esenţă într-o luare de cunoştinţă, o precizare de principiu dirijînd metoda, care la rîndul ei se şi dovedise inevitabilă.

Dacă morfologia şi sintaxa sînt considerate două discipline distincte (şi nu două axe care se încrucişează şi rămîn interdependente : axa „asociativă" sau paradigmatică şi axa sintagmatică), concepţia unei sintaxe structurale, deosebită de morfologie, este de la început vulnerabilă de către sceptici. Astfel credem că nu va fi de conceput o sintaxă structurală decît cu condiţia de a se abandona tradiţionala ei separaţie de morfologie, de a rupe barierele dintre aceste două „discipline" şi de a se recunoaşte că corelaţiile (morfologice) şi relaţiile (sau raporturile sintagmatice) se condiţionează reciproc

[1] Raport prezentat la Congresul VIII al lingviştilor şi reprodus în volumul *Essais linguistiques* (*Travaux du Cercle linguistique de Copenhague*, vol. XII), Nordisk Sprog- og Kulturforlag, 1959 pp. 96—102 *(Pour une sémantique structurale)*.

şi că secretul mecanismului gramatical se află în jocul combinat între categorii morfologice care contractează relaţii „sintaxice" (de ex., prepoziţiile şi cazurile) şi unităţile sintagmatice care contractează corelaţii şi formează categorii, şi că, în consecinţă, morfemele trebuie concepute ca elemente fundamentale care, prin forţa lor de a crea relaţii, fundează propoziţia (E. Sapir, *Language*, 1921, pp. 89, 107, 133). Numai astfel ne izbeşte necesitatea unei metode structurale de ordin „sintactic", şi opoziţia (incluzînd aici concordanţa), fapt eminamente structural, revendică locul care îi revine.

Dacă există un domeniu în care scepticismul, în ce priveşte punctul de vedere structural, îşi găseşte cîmpul de acţiune şi adevăratul teren de joc, acela este *vocabularul*. În opoziţie atît cu fonemele (în sens larg ; şi cu grafemele etc.), cît şi cu morfemele, elementele vocabularului, *vocabulele* sau *cuvintele*, se caracterizează prin faptul că sînt numeroase, chiar de un număr, în principiu, nelimitat şi incalculabil. Mai mult, vocabularul este instabil, se schimbă permanent ; într-un stadiu anume al limbii există un du-te-vino neîncetat de cuvinte noi care sînt plămădite arbitrar şi după nevoile cuvintelor vechi care cad în desuetudine şi dispar. Pe scurt, vocabularul se prezintă la prima vedere ca negaţia unei stări, a unei stabilităţi, a unei sincronii, a unei structuri. La prima vedere, vocabularul pare capricios, pare contrariul a ceea ce este o *structură*. De aceea, orice încercare de a stabili o descriere structurală a vocabularului şi, mai îndreptăţit, o semantică structurală, pare sortită eşecului şi devine cu uşurinţă prada scepticismului. De aceea, *lexicologia* rămîne un capitol gol în sistematica ştiinţei noastre şi, prin forţa lucrurilor, ea rămîne doar *lexicografie*, sau simplă enumerare a unui efectiv instabil şi nehotărît de mărimi prost definite cărora li se atribuie un teanc inextricabil de multiple utilizări, diferite şi aparent arbitrare.

În sfîrşit, iată de ce *semantica*, acest rod întîrziat printre disciplinele lingvistice, s-a născut din diacronism şi, în parte, dintr-un psihologism exclusiv, şi de ce întîmpină dificultăţi în găsirea temeliei sale în cadrul unei lingvistici structurale. Spre deosebire de fonologie şi de gramatica structurală, o semantică structurală n-ar avea cum să-şi reclame predecesorii. O separă un abis de încercările vechi de a stabili o semantică universală sau *ars magna*, culminînd cu *scientia generalis* sau *characteristica generalis* a lui Leibniz (în *Dissertatio de arte combinatoria*, 1666), dar bazîndu-se, ca principiu al metodei şi esenţă a ideii, pe *Ars generalis* de Raimundus Lullus (sec. XIII), care, utilizînd un sistem ingenios de cercuri concentrice, ajunge să stabilească $9^6 = 531.441$ combinaţii ale categoriilor sale fundamentale care sînt următoarele (şi care, de altfel, după cum a arătat L. Couturat în *La logique de Leibniz*, 1901, p. 37, ne-ar putea permite să ajungem la $511^6 = 17.804.320.388.674.561$ combinaţii, printr-un calcul diferit de cel al lui Lullus) [1].

[1] A se vedea schema alăturată.

QUAESTIONES	PRINCIPIA ABSOLUTA	PRINCIPIA RESPECTIVA	SUBJECTA	VIRTUTES	VITIA
UTRUM	bonitas	differentia	dens	justitia	avaritia
QUIA	magnitudo	concordantia	angelus	prudentia	gula
QUARE	duratio	contrarietas	caelum	fortitudo	luxuria
QUOMODO	potentia	principium	homo	temperantia	superbia
EX QUO	cognitio	medium	imaginativa	fides	acedia
QUANTUM	voluntas	finis	sensitiva	spes	invidia
QUALE	virtus	majoritas	vegetativa	charitas	ira
UBI	veritas	aequalitas	elementativa	patientia	mendacium
QUANDO	gloria	minoritas	instrumentativa	pietas	inconstantia

Lingvistica a fost eliberată de aceste speculaţii datorită separării care se accentuează continuu, între lingvistică pe de o parte şi logica reală sau logica conceptelor pe de alta. Fără sciziunea aceasta istorică, *ars magna* ar fi putut deveni pentru ligvistică un impas comparabil aceluia creat de încercările mai moderne de a stabili o fonologie universală sau ştiinţă universală a sunetelor (foneme în sens de specii fonice), încercări cu care are în comun tocmai greşita înţelegere a caracterului specific al sistemului unei limbi într-o etapă dată şi diferenţele dintre limbi. În acest sens putem numi aceste încercări apriorice : empirismul lingvistic e cel care le respinge. Dacă într-o bună zi va fi reluat principiul mare pe care se bazează astfel de încercări semantice, atunci pe cu totul altă bază : încercările acestea au marele merit de a fi un preludiu la o analiză de conţinut semantică ; ele au eşuat numai din vina de a fi fost apriorice. Se poate spune că au eşuat nu prin principiu, ci prin metodă. Dar chiar şi acele rezultate care au supravieţuit o vreme în lingvistica empirică au fost condamnate să rămînă efemere : aşa ar fi repercusiunile marilor tablouri semantice medievale în *vocabularia harmonica* (cel mai faimos fiind al lui P. S. Pallas, *Linguarum totius orbis vocabularia comparativa)* şi culegerile poliglote de ordin lexical care constituie un soi de onomasiologie bazată pe un sistem ierarhic de semantică universală ; aceasta reprezintă, desigur, un compromis între anumite nevoi practice (pretinsa cunoaştere a anumitor noţiuni sau cuvinte „elementare"

sau universale, care s-ar regăsi în orice limbă) şi ecourile, îndepărtate, ce-i drept, dar incontestabile, ale marilor sisteme de tipul celui furnizat de Lullus, care s-a bucurat de succes mai ales în ale sale *subjecta ;* aproape totdeauna găsim în fruntea acestor liste noţiuni ca : „zeu", „înger", „cer", „om". Repercusiunile sînt şi mai evidente în primele încercări de clasificare genetică : pentru Joseph Justus Scaliger, principalul criteriu adoptat în clasificarea limbilor europene e cuvîntul „Dumnezeu", care ne oferă cele patru familii : limbi cu *deus (Latina matrix),* limbi cu Θεός *(Graeca matrix),* limbi cu *Gott (Teutonica matrix),* limbi cu *bog (Sclauonica matrix).*

Chiar dacă problema metodei analitice în semantică rămîne, şi rămîne neschimbată, asupra încercărilor de odinioară cortina s-a lăsat irevocabil, şi, cu excepţia principiului însuşi care evocă nevoia analizei, nu există nimic în metodele de odinioară care să poată fi reluat de o semantică structurală a viitorului. Iată de ce situaţia actuală a semanticii diferă profund de cea a altor discipline lingvistice. Iată de ce semantica clasică a avut tendinţa să se piardă în eseuri literare de alură quasi-anecdotică (A. Darmesteter, *La vie des mots,* 1886, şi imitatorii săi), iar semantica structurală e numai la începuturi. În sfîrşit, iată motivul pentru care semantica structurală merită atîta interes.

Pentru a putea răspunde la întrebarea pusă, să definim întîi ce înţelegem prin *structură.* Ni se pare că lingvistica structurală a şi îndeplinit această sarcină şi ne-a furnizat o definiţie bazată pe argumente. Ne permitem

să o supunem discuţiei : *structura este o entitate autonomă de dependenţe interne. Structură* se întrebuinţează aici „pentru a desemna, prin opoziţie cu o simplă combinaţie de elemente, un întreg alcătuit din fenomene solidare, aşa fel încît fiecare depinde de celelalte şi nu poate fi ceea ce este decît în şi prin relaţia sa cu ele. Această idee este centrul a ceea ce mai numim şi teoria formelor" (Lalande). Teoria formei sau a formelor constă în a considera fenomenele nu ca o sumă de elemente pe care înainte de orice trebuie să le izolăm, să le analizăm, să le disecăm, ci ca pe ansambluri *(Zusammenhänge)* constituind unităţi autonome, vădind o coerenţă lăuntrică şi bizuindu-se pe legi proprii. Aşadar, modul de existenţă al fiecărui element depinde de structura ansamblului şi de legile care îl guvernează. Elementul nu precede ansamblul nici psihologic, nici fiziologic : nu este nici mai nemijlocit, nici mai vechi ; „cunoaşterea întregului şi a legilor sale nu poate fi de fel dedusă din cunoaşterea separată a părţilor" (Lalande). Să mai adăugăm un citat : ideea de *formă* trebuie înţeleasă „după modelul unui sistem unde nu putem elimina sau adăuga o parte fără a le altera pe celelalte sau fără a determina o regrupare generală" (P. Guillaume, *Journal de psychologie,* **1925, p. 797**). Lingvistica structurală se bazează pe aceeaşi idee. Aşa cum arătam mai pe larg în altă parte, lingvistica structurală trebuie înţeleasă ca o ipoteză după care este *legitim ştiinţific* să caracterizăm limba ca structură în sensul pe care l-am dat mai sus termenului.

Să mai insistăm totodată (cum am mai făcut) asupra caracterului ipotetic al lingvisticii structurale, — şi deci, în speţă, al semanticii structurale. Să spunem pur şi simplu că este legitim din punct de vedere ştiinţific să încercăm experienţa unei semantici structurale.

Dacă apreciem că trebuie făcută experienţa, aceasta pentru că sîntem convinşi că numai cu acest preţ se poate realiza o semantică ştiinţifică.

Fără să recurgem la un principiu structural — în accepţiunea pe care i-am atribuit-o mai sus —, nu poate exista nici cunoaştere, nici descriere ştiinţifică posibilă a unui obiect, oricare ar fi el. Orice descriere ştiinţifică presupune că obiectul descrierii e conceput ca structură (deci analizat după o metodă structurală care să ne permită să recunoaştem raporturile între părţile care îl constituie) sau ca parte dintr-o structură (deci *sintetizat* cu alte obiecte cu care contractează raporturi mulţumită cărora putem stabili şi recunoaşte un obiect mai extins din care fac parte atît obiectul considerat cît şi celelalte). Ne permitem să indicăm cititorului un articol *(Structural Analysis of Language*, 1948) în care am argumentat această ipoteză. Ipoteza e de altfel coroborată manifest de dezvoltarea istorică şi stadiul actual al semanticii. S-a arătat mai sus că lexicologia (deziderat evident al oricărei lingvistici ce se vrea sistematică) se redusese obligatoriu la rolul unei simple lexicografii ; şi de ce ? Răspunsul nu e greu : fatalmente trebuie ales între caracterizarea structurală şi cea neştiinţifică ce se reduce la pură enumerare. De

altfel, tot aşa stau lucrurile şi în ce priveşte semantica, ce se mulţumeşte cu o existenţă pur anecdotică.

Poate că ni se va obiecta că, dacă aşa stau lucrurile, adoptarea unei metode structuraliste nu este impusă de obiectul investigaţiei, ci că ea e aleasă arbitrar de cercetători. Revenim astfel la vechea problemă, dezbătută în Evul Mediu, şi anume dacă noţiunile (concepte sau clase) degajate de analiză rezultă din însăşi natura obiectului (realism) sau din metodă (nominalism). Problema este, evident, de ordin epistemologic şi depăşeşte cadrele expunerii de faţă şi competenţa lingvistului ca atare. Pe de altă parte, problema e inevitabil prezentă în mintea lingvistului modern, ca şi a fizicianului şi, în general, a tuturor oamenilor de ştiinţă angrenaţi în chestiuni metodologice. Totodată socotim că problema aceasta se numără printre cele pentru a căror rezolvare epistemologia este silită să recurgă, în foarte mare măsură, la ştiinţele speciale şi să profite de pe urma experienţelor lor. Mai socotim şi că lingvistica va putea contribui util la rezolvare. Problema se impune mai acut în semantică, a cărei metodă este actualmente cel mai puţin dezvoltată ; dar în principiu nu se impune mai puţin nici în studiul expresiei. De altfel, să nu se creadă că numai rezolvarea nominalistă permite mai multe analize la un singur obiect. Chiar şi în cazul cînd există mai mult decît o analiză posibilă, nimic nu îl împiedică pe realist să creadă că echivocul e inerent naturii obiectului supus analizei. Cu alte cuvinte, rezolvarea problemei epistemologice (ca

problemă teoretică), fie prin realism, fie prin nominalism, nu îi revine lingvistului ; lingvistul ca atare se poate scuti de ea. Problema se reduce la alegerea metodei şi a principiilor de analiză. Chestiunea metodei şi a principiilor de analiză incumbă în primul rînd ştiinţei speciale în parte. Astfel, ştiinţele speciale au repercusiuni asupra epistemologiei generale, şi problema rămîne comună lingvisticii şi epistemologiei. Chestiunea metodei şi a principiilor de analiză se defineşte în cadrul unei ştiinţe date — în speţă lingvistica —, permiţînd totuşi generalizări care depăşesc cadrul ştiinţei respective. O dată pusă această problemă, atitudinea nominalistă este despuiată de caracterul său presupus arbitrar, şi nu mai lasă în nici un chip drum liber jongleriilor. Oricare ar fi atitudinea adoptată, realistă sau nominalistă, singură problema metodei rămîne relevantă. Dintr-un punct de vedere foarte general o înveşmîntăm cu termenul realist de *empirism*, care e susceptibil de o definiţie nominalistă.

FERDINAND DE SAUSSURE [1]

Pentru anumite persoane, limba, redusă la principiul său esenţial, reprezintă o nomenclatură, adică o listă de termeni corespunzînd la tot atîtea obiecte. De pildă : un arbore la cuvîntul *arbor*, un cal la cuvîntul *equos* etc. În multe privinţe, acest mod de a vedea este criticabil. El presupune idei gata făcute preexistînd cuvintelor ; nu ne spune dacă numele e de natură vocală sau psihică, întrucît *arbor* poate fi considerat atît sub un aspect, cît şi sub celălalt ; în sfîrşit, dă de înţeles că legătura ce uneşte numele şi obiectul reprezintă o operaţie foarte simplă, ceea ce e departe de a fi adevărat. Totuşi, această concepţie simplistă ne poate apropia de adevăr, arătîndu-ne unitatea lingvistică a ceva dublu, constituit din apropierea a doi termeni.

Vorbind de circuitul cuvîntului, am arătat mai sus că termenii implicaţi în semnul lingvistic au, amîndoi, un caracter psihic şi sînt uniţi în mintea noastră de o legătură asociativă. Să insistăm asupra acestui punct.

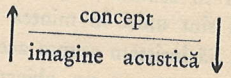
Semnul lingvistic uneşte nu un obiect şi un nume, ci un concept şi o imagine acustică. Aceasta din urmă nu

[1] F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1960, pp. 97—100.

constă din sunetul material, care este un fapt exclusiv fizic, ci din amprenta psihică a acestui sunet, reprezentarea pe care ne-o facem după mărturia simţurilor ; ea are un caracter senzorial, şi dacă ni se întîmplă să o numim „materială", atunci numai în acest sens şi prin contrast cu celălalt termen al asociaţiei, conceptul, care în general e mai abstract.

Caracterul psihic al imaginilor noastre acustice iese la iveală clar dacă observăm propriul nostru limbaj. Fără a mişca nici buzele nici limba, putem să ne vorbim nouă înşine sau să recitim mental versuri. Tocmai deoarece cuvintele limbii sînt pentru noi imagini acustice trebuie să evităm să vorbim despre „formele" care le-ar alcătui. Acest termen, implicînd ideea unei acţiuni, nu se poate aplica decît la cuvîntul pronunţat, la realizarea imaginii interioare în vorbire. Vorbind de *sunetele* şi de *silabele* oricărui cuvînt, evităm această neînţelegere, cu condiţia să nu uităm că e vorba de o imagine acustică.

Semnul lingvistic e deci o entitate psihică cu două feţe ce poate fi reprezentată astfel :



Aceste două elemente sînt strîns legate şi se cheamă unul pe celălalt. Fie că vrem să aflăm sensul cuvîntului latin *arbor* sau cuvîntul prin care se indică în latină conceptul „arbore", e limpede că numai apropierile consacrate de limbă ne apar conforme realităţii, şi respingem fără excepţie pe oricare din cele pe care le-am mai putea imagina.

Această definiţie pune o importantă chestiune de terminologie. Numim *semn* combinaţia între concept şi imagine acustică ; dar în vorbirea curentă, acest termen desemnează în genere numai imaginea acustică, de pildă un cuvînt *(arbor* etc.). Uităm că dacă *arbor* se numeşte semn, aceasta numai în măsura în care poartă conceptul „copac", astfel încît ideea părţii senzoriale o implică pe aceea a întregului.

Ambiguitatea ar dispare dacă am desemna cele trei noţiuni despre care e vorba prin denumiri care să amintească una de cealaltă, opunîndu-se totuşi. Propunem să conservăm cuvîntul *semn* pentru desemnarea întregului şi să înlocuim *concept* şi *imagine acustică* respectiv prin *signifié* şi *signifiant ;* termenii din urmă au avantajul de a marca opoziţia care îi separă fie între ei, fie de întregul din care fac parte. Cît despre *semn,* dacă ne mulţumim cu el, aceasta pentru că nu ştim prin ce să-l înlocuim, dat fiind că limba curentă nu ne sugerează alt termen.

KURT KOFFKA [1]

Ce este conceptul de *Gestalt*, de la care şi numele acestei cărţi ? Nu am folosit în mod direct cuvîntul în acest rezumat, dar l-am subînţeles în termenul „organizare". Cuvîntul *Gestalt* „are sensul de entitate concretă individuală şi caracteristică, care există ca ceva detaşat, avînd o formă sau un contur ca una din însuşirile sale" (Köhler, *Gestalt Psychology*, 1929, p. 192). *Gestalt* este, aşadar, un produs al organizării, iar organizarea — procesul care duce la *Gestalt*. Dar ca definiţie, această determinare nu e suficientă dacă nu se subînţelege natura organizării, aşa cum a fost exprimată în legea de *Prägnanz*, dacă se pierde din vedere că organizarea privită drept categorie este diametral opusă simplei juxtapuneri sau distribuţiei întîmplătoare. În procesul organizării, „ceea ce se petrece cu o parte a întregului este determinat de legi intrinsece care ţin de întreg" (Wertheimer, *Über Gestalttheorie*, 1952, p. 7). Pe baza acestei definiţii putem califica procesul de organizare drept *„gestaltet"* în aceeaşi măsură cu produsele organizării, şi în acest sens mai larg a fost

[1] K. Koffka, *Principles of Gestalt Psychology*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1935, pp. 681—684.

folosit termenul în titlul acestei cărţi şi întotdeauna de către psihologii gestaltişti. Conţine în accepţia sa alternativa haos-cosmos ; a spune că un proces sau produsul unui proces este *Gestalt* înseamnă că acesta nu poate fi explicat pur şi simplu prin haos, prin combinarea oarbă de cauze în fond arbitrare, ci că esenţa sa este cauza propriei sale existenţe, ca să folosim limbajul metafizic în exprimarea unei idei prezentate de atîtea ori în cartea aceasta, în noţiuni cît se poate de străine de metafizică.

Şi-a realizat această carte programul enunţat în primul capitol ? Întorcîndu-se la ultimele cuvinte ale cap. I care conţin ceea ce eu consider idealul psihologiei, cititorul va vedea cît de puţin a făcut această carte pentru a atinge acest ideal. Dar va mai putea observa eforturile făcute pentru a-l atinge. Căci lucrarea a încercat să explice faptele cele mai complexe, acelea care creează civilizaţia, în termeni aplicabili şi celor mai simple, mişcările de electroni şi protoni într-un atom simplu, fără a anula cîtuşi de puţin deosebirea dintre cele două feluri de fenomene. Şi din nou sînt tentat să-l citez pe Browning :

Say not „a small event" ! Why „small" ?
Costs it more pain than this, ye call
A „great event", should come to pass
Than shall ? Untwine me from the mass

Of deeds which make up life, one deed
Power shall fall short in or exceed.[1]

Există fapte mari ca şi fapte mici faţă de care puterea se poate arăta insuficientă sau în surplus, căci o viziune calmă asupra universului nu poate împărtăşi optimismul lui Pippa. Dar există mici evenimente perfecte, ca minunata stabilitate şi simetrie a unui cristal şi mari evenimente perfecte, ca simplitatea eroică a căpitanului Scott. Cea din urmă nu va pierde nici o părticică din măreţia şi frumuseţea sa dacă o înţelegem ştiinţific, la fel de bine ca pe cea dintîi. Va rămîne o acţiune mare şi frumoasă, chiar dacă nimeni n-ar şti de ea, la fel după cum cristalul ar avea aceeaşi simetrie perfectă chiar dacă n-ar fi ochi care s-o vadă sau minţi s-o priceapă. Nu voi mai continua această linie de raţionament, întrucît m-ar atrage în metafizică mult mai departe decît sînt dispus să merg. Dar a trebuit să spun atît, ca nu cumva încercarea mea de integrare să fie luată drept contrariul a ceea ce intenţionează : adică drept o egalizare a tuturor fenomenelor, fiecare apărînd la fel de orb şi de lipsit de sens.

Ca să fiu mai concret : a contribuit psihologia noastră la integrarea naturii, vieţii, psihicului ? Că a încercat

[1] „Nu spune «faptă mică» ! De ce «mică» ? / Cere mai mult efort ceea ce voi numiţi / «faptă de seamă» decît cealaltă ? / Desprinde-mi din masa / de acţiuni care alcătuiesc viaţa, măcar una singură / pentru care forţa să fie insuficientă sau să prisosească !"
(R. Browning, *Pippa Passes...*)

cel puţin s-o facă, trebuie, cred, accentuat. Aprecierea reuşitei va depinde în cele din urmă de adevărul şi valabilitatea conceptului de *Gestalt*. Căci acest concept secţionează împărţirea în domenii de existenţă, fiind aplicabil fiecăruia dintre ele. Köhler, demonstrînd că există *Gestalt* în fizică, a pus bazele unei noi unificări a naturii şi a vieţii ; dacă ordinea domină natura anorganică, nu există nici un motiv pentru a postula noi factori de ordine specifici vieţii. Principiul izomorfismului al lui Wertheimer şi Köhler a integrat psihicul naturii şi vieţii. Acest principiu s-a dovedit excepţional de rodnic în cercetările experimentale, pentru că dă orientări precise ipotezelor psihologice, care la rîndul lor conduc la noi experienţe psihologice. Am demonstrat aceasta amplu, cred, pe parcursul acestei cărţi. Dar principiul acesta are, în acelaşi timp, implicaţii de mare însemnătate filozofică. Ne conduce înapoi la o controversă pe care o părăsisem. Dacă un proces de gîndire care duce la o nouă concluzie, valabilă din punct de vedere logic, îşi are corespondentul izomorfic în fapte psihologice, îşi pierde el oare astfel stringenţa logică şi devine pur şi simplu un proces mecanic natural, sau nu trebuie să atribuim procesului fiziologic, izomorfic faţă de gîndire, necesitatea intrinsecă a gîndirii ? Încercarea noastră de integrare susţinea cea de a doua idee, incorporînd astfel sistemului nostru categoria de semnificaţie. Mi se pare perfect evident că dezvoltarea teoriei va avea de învins mari dificultăţi de la acest punct încolo. În acelaşi timp trebuie să re-

cunoaştem că a fost făcut începutul pentru întîmpinarea şi învingerea acestor dificultăţi.

Dacă există în lucrarea de faţă vreo urmă de spirit polemic, el nu e îndreptat împotriva persoanelor, ci împotriva unei forţe culturale puternice în civilizaţia noastră actuală, pentru care am ales numele de pozitivism. Dacă pozitivismul poate fi considerat o filozofie integrativă, integrarea lui se bazează pe dogma că toate fenomenele sînt la fel de neinteligibile, iraţionale, lipsite de sens, pur faptice. O asemenea integrare este, totuşi, pentru felul meu de a gîndi, identică unei complete dezintegrări. Fiind convins că o astfel de perspectivă e profund neadecvată realităţii, a trebuit s-o atac, cu atît mai mult cu cît are o priză puternică la generaţia noastră. A fi un pozitivist convins sau nu, influenţează întreaga viaţă a cuiva. Cred că o filozofie cu adevărat integrativă atrage după sine o viaţă mai bună decît una pur destructivă. Dar omul de ştiinţă nu îşi poate permite să se lase influenţat de asemenea consideraţii. Singurul său criteriu e adevărul.

PIERRE GUILLAUME [1]

În 1890, un psiholog vienez, v. Ehrenfels, publica o lucrare asupra psihologiei calităţilor formei, care la început trecu aproape neobservată ; mai tîrziu, promotorii teoriei *gestaltiste* îl descoperă şi se declară adepţii lui.

O melodie se compune din sunete, o figură din linii şi puncte. Dar aceste complexe au o unitate, o individualitate. Melodia are un început şi un sfîrşit, părţi ; distingem fără ezitare sunetele care îi aparţin de acelea care, chiar intercalate printre primele, îi rămîn străine. La fel, figura se detaşează în cîmpul nostru vizual în raport cu alte figuri ; cutare puncte şi linii fac parte din ea, în timp ce celelalte sînt excluse. Melodia şi figura sînt forme. Von Ehrenfels enumără un mare număr de alte varietăţi.

În aceste exemple simple apar imediat proprietăţile remarcabile ale formelor. O formă este *altceva sau ceva mai mult decît suma părţilor sale.* Ea are proprietăţi care nu rezultă din simpla însumare a proprietăţilor elementelor sale. E ceea ce v. Ehrenfels face

[1] Din P. Guillaume, *La psychologie de la forme*, Flammarion, Paris, 1937, pp. 16—24.

sesizabil în modul următor. Fie o temă compusă din *n* sunete consecutive şi fie un număr egal de persoane : fiecare să asculte cîte un sunet ; aceste percepţii nu conţin nimic din calităţile melodiei însăşi, nici una din calităţile structurale sau calităţile de complex care apar cînd toate aceste sunete sînt date succesiv unei aceleiaşi conştiinţe.

Deosebit de remarcabil e unul din aceste caractere : melodia poate fi *transpusă* în altă tonalitate. Ea rămîne însă pentru noi aceeaşi melodie, atît de uşor de recunoscut că uneori nu observăm nici o schimbare. Totuşi, *toate* elementele ei sînt schimbate, fie că toate sunetele sînt noi, fie că unele dintre ele ocupă alte locuri cu alte funcţiuni. Dimpotrivă, dacă se schimbă *o singură* notă din melodia originală, avem altă melodie cu calităţi formale diferite (de exemplu, cînd schimbarea înălţimii unui sunet o face să treacă din gamă majoră în gamă minoră).

Toate acestea sînt banale ; dar ele pun psihologiei o problemă care n-a fost suficient reliefată. Senzaţiile care corespund sunetelor izolate par să constituie însăşi realitatea percepţiei. Dar melodia îşi păstrează identitatea şi calităţile sale proprii chiar după ce toate sunetele, şi în consecinţă toate senzaţiile, s-au schimbat într-un anumit fel ; invers, aceleaşi sunete, în transpuneri, dobîndesc o altă funcţie, cu toate că senzaţiile cărora le corespund au rămas identice. Întregul este deci o realitate cu aceleaşi drepturi ca şi elementele. Analiza unei percepţii pornind de la senzaţiile componente neglijează, aşadar, un aspect foarte important al realului, aspect care deţine, în raport cu elementele sale, o incontestabilă originalitate.

v. Ehrenfels avusese meritul de a pune o problemă ; n-o rezolvase însă, şi gîndirea sa rămînea confuză. Nu respingea ideea de senzaţie. El admitea două feluri de realităţi psihice : calităţile sensibile şi calităţile formale *(Gestaltqualitäten)* ; pentru el, acestea reprezentau două stări distincte ale conştiinţei : primele formau substratul *(Grundlage)* celor din urmă ; puteau exista şi fără ele, în timp ce reciproca nu era valabilă. În exemplul cu melodia, calităţile sensibile corespund excitaţiilor produse de vibraţiile sonore, cu frecvenţa şi intensitatea lor proprie. La ce corespund calităţile formale ? În ciuda caracterului lor nemijlocit, quasi-sensibil, par să nu aibă excitant propriu. Eşti tentat să spui că ele reprezintă perceperea raporturilor între aceste vibraţii. Într-adevăr, tocmai aceste raporturi sînt cele care rămîn constante cînd melodia e transpusă şi îi determină conturul, structura ; modificările izolate de sunete sînt cele care alterează melodia şi îi modifică însuşirile. Totuşi, acest mod de a privi lucrurile ridică mari dificultăţi, ceea ce l-a făcut pe v. Ehrenfels şi pe continuatorii lui să-l abandoneze.

De fapt, în percepţia imediată a melodiei nu există nimic ce se traduce efectiv prin judecăţi de relaţie, enunţate fie în limba fizicii, fie în cea a teoriei muzicale. Chiar dacă e în stare să enunţe asemenea raporturi, ascultătorul înregistrează într-un fel cînd ascultă

naiv fraza melodică, şi într-altul cînd îi descoperă aceste raporturi. Analiza e o transformare reală a stării de conştiinţă. A crede contrariul înseamnă a confunda realitatea psihică cu aparenţa variabilă pe care o ia în percepţia subiectivă. Analiza unui obiect fizic face să i se observe noi aspecte, noi detalii, noi relaţii ; pe bună dreptate spunem că ea ne face să-l cunoaştem mai bine. Ne dă, aşadar, o altă percepţie despre el ; *psihologic vorbind,* cunoaştem alt obiect şi n-are sens să afirmăm că acesta e identic cu primul sau era conţinut în el. Meinong distingea „complexele" (adică formele) şi relaţiile : logic, ultimele pot fi făcute să corespundă primelor ; dar psihologic, ele decurg din acestea printr-o serie de transformări care, teoretic, pot merge la infinit. Dacă perceperea primitivă a melodiei era aceea a relaţiilor, ar trebui să se spună şi despre ce relaţii e vorba. Relaţii între notele consecutive ? De ce de acestea şi nu de altele ? De ce nu, de exemplu, de relaţii între fiecare notă şi notele fundamentale ale tonalităţii sau între note oarecari, considerate după înălţime, durată, intensitate etc. ? Logic, există la fel de bine şi unele şi altele, ca şi relaţiile de al doilea ordin ai căror termeni sînt. Dar nici una din aceste relaţii nu are existenţă psihologică propriu-zisă în simpla percepţie a melodiei. A spune că ea le conţine virtual, potenţial, înseamnă a spune că psihologic nu le conţine ; înseamnă a eluda printr-un cuvînt gol de înţeles problema dificilă a condiţiilor reorganizării care ar putea face să apară o relaţie sau alta. Acelaşi lucru se întîmplă şi în percepţia

unei figuri : ea apare cînd ca o unitate indivizată, cînd ca un tot articulat într-un fel sau altul. Ar fi total arbitrar să spunem că în primul caz ea constă în perceperea relaţiilor (de exemplu : că perceperea naivă a unui cerc constă în aceea a egalităţii razelor, sau a relaţiei $x^2 + y^2 = R^2$, sau în vreo altă relaţie caracteristică pentru cerc). N-ar fi de loc arbitrar, în al doilea caz, să spunem că conţine alte relaţii decît acelea care se traduc în modul specific de articulare *actuală* a acestei forme, la subiectul care observă cercul.

Dar această inexistenţă a relaţiilor în perceperea formei atrage după sine o consecinţă care a fost cu mult mai multă greutate observată şi acceptată : nici *elementele* nu mai există în forma primitivă. Nici von Ehrenfels, nici şcoala de la Graz (Meinong, Benussi) care continuă după el doctrina calităţilor formei, n-au îndrăznit să meargă pînă acolo. Ei se întreabă încă *ce vine să se adauge* senzaţiilor elementare produse de o multiplicitate de puncte sau sunete cînd se percepe în ele o figură, o melodie. Dacă simţurile nu furnizează decît materiale, un substrat *(Grundlage),* dacă amintirile nu pot comunica percepţiei o organizare pe care nu o au nici ele, trebuie deci, spun ei, ca formele să rezulte dintr-o activitate formatoare originală. Ei opun „reproducerii" asociaţioniste — o „producere" de origină suprasenzorială şi, fără îndoială, suprafiziologică. Dar această problemă şi acest răspuns îşi pierd orice raţiune de a fi dacă elementele, la fel ca şi raporturile şi concomitent cu ele, sînt produse ale analizei,

adică ale unei noi articulări a formei. Ele nu apar ca realităţi psihologice independente decît în măsura în care întregul e dezmembrat. Progresul în cuprinderea diverselor raporturi e corelativ cu progresul în cuprinderea diverselor feluri de elemente. Această disociere are limitele şi condiţiile sale ; formele îi opun rezistenţă mai mare sau mai mică. O melodie simplă e destul de uşor de descompus în note (cu toate că acestea, la fel ca şi intervalele dintre ele, nu sînt înregistrate cu exact aceleaşi valori ca atunci cînd sînt singure, astfel că nu există o permanenţă veritabilă a calităţilor lor sensibile în diversele combinaţii melodice). Dar într-un acord, unde legătura e mult mai puternică, ne dăm foarte bine seama că izolarea componentelor, presupunînd că poate fi făcută, e cu totul altceva decît simpla percepere a acordului cu calitatea sa proprie. La fel stau lucrurile cu acele elemente provizorii care sînt notele, în care un progres nou ne poate face să auzim elemente noi (sunet fundamental şi armonice) şi să discernem în consecinţă raporturi noi.

Senzaţiile psihologiei analitice nu au deci existenţă reală, dacă nu cumva vrem să numim astfel percepţiile care rezultă, în condiţii destul de artificiale, din dezmembrarea structurilor cu legături interioare slabe, percepţii alese arbitrar şi fără vreo precădere reală asupra celorlalte. Nu e cazul — e o problemă falsă — să căutăm prin care operaţie de sinteză suprasenzorială s-ar grupa aceste senzaţii, deoarece ele nu sînt decît produsul dezmembrării formelor naturale, şi în

multe cazuri analiza nu poate nici măcar să se dubleze cu o experienţă reală şi să rămînă pur logică. Rezultă că separarea calităţilor formale şi sensibile nu poate fi susţinută, deoarece acestea nu sînt absolut constante, ci depind de forme variabile, de care aparţin şi în care îşi pierd identitatea.

Această critică a teoriei calităţilor formei se învecinează cu poziţia luată în această problemă de psihologia gestaltistă. Putem rezuma rezultatele obţinute în cîteva formule şi schiţa noile probleme la care ne vor conduce.

Faptele psihice sînt *forme*, adică *unităţi organizatorice care se individualizează şi se limitează* în cîmpul spaţial şi temporal de percepţie sau reprezentare. Formele depind, în cazul percepţiei, de un ansamblu de factori obiectivi, de o constelaţie de stimuli, dar ele sînt *transpozabile*, adică unele din proprietăţile lor se conservă în ciuda transformărilor care afectează într-un anumit fel toţi aceşti factori. Formele *pot* prezenta o *articulare interioară*, părţi sau membre naturale avînd funcţiuni determinate în întreg şi constituind în interiorul său unităţi sau forme de al doilea ordin. Percepţia diferitelor feluri de elemente şi raporturi corespunde diferitelor *moduri de organizare* ale unui întreg, care depinde atît de condiţii obiective cît şi subiective. Corespondenţa care se poate stabili între componenţii naturali ai unui întreg articulat şi anumite elemente obiective nu se menţine, în general, cînd aceste elemente aparţin unui alt ansamblu obiectiv. O *parte dintr-un*

întrg este altceva decît această parte izolată sau situată în alt întreg, din cauza proprietăţilor care ţin de locul şi funcţia sa în fiecare din ele. Schimbarea unei condiţii obiective poate uneori să producă o schimbare *locală* în forma percepută, iar alteori să se traducă printr-o modificare în *proprietăţile formei totale*.

Orice teorie porneşte de la date pe care le consideră primordiale. Psihologia clasică pleca de la senzaţii elementare (sau de la reproducerea lor) pentru a construi cu ele, fie prin mecanismul asociaţiei, fie prin operaţii sintetice ale spiritului, obiecte sau fapte mai mult sau mai puţin organizate. Teoria gestaltistă pleacă de la forme sau structuri considerate ca date primordiale. Ea nu imaginează o materie fără formă, o pură multiplicitate haotică, pentru a cerceta apoi prin jocul căror forţe exterioare se grupează şi se organizează aceste materiale brute. Nu există materie fără formă. Putem deci să prevedem încă de pe acum că toate problemele, fie de descriere, fie de explicare, pe care psihologia elementelor n-ar ajunge să le soluţioneze, cum am văzut la începutul acestui capitol, trebuie să fie ori suprimate, ori puse într-o manieră nouă, de vreme ce a dispărut noţiunea de element.

Se va spune că în acest fel teoria oferă gata soluţionate toate problemele pe care psihologia analitică nu ajungea poate să le rezolve, dar cel puţin nu le eluda. Dar am văzut că era vorba de false probleme. De altfel, pe măsură ce dispăreau, apăreau altele, mult mai conforme obişnuinţelor gîndirii ştiinţifice. Dacă nu e cazul

să se caute originea formelor plecînd de la pretinsele elemente, trebuie să se stabilească prin experienţă *condiţiile* acestor forme şi *legile* transformărilor lor. Aceasta va fi problema esenţială pentru teoria gestaltistă. Problema percepţiei constă în a determina constelaţia fizică de stimuli care corespund fiecărei forme percepute şi variaţiile celei dintîi care modifică structura celei din urmă.

Fiecare formă este o funcţie de mai multe variabile. Dar nu o sumă de mai multe elemente. Pentru ca această cercetare să poată conduce la legi şi să permită previziuni precise, nu e de loc necesar să existe o corespondenţă de termen la termen între elementele situaţiei obiective şi elementele formei ; de fapt, această corespondenţă nu există în general, şi în orice caz nu se menţine constantă. Vom vedea mai departe exemple de asemenea legi.

Dar pentru ca problema să capete întreaga ei semnificaţie, trebuie să o dezvoltăm. Pînă aici noţiunile de formă şi de structură erau prezentate ca pur psihologice. Studiul melodiei ne arăta cum sunete, care ca evenimente psihice sînt independente unele de altele, provoacă în conştiinţa auditoriului un „fenomen" care prezintă caracterele formelor. Asupra acestui punct cad de acord diferitele şcoli care revendică titlul de psihologie a formei. Problema pe care o studiem noi în special în această carte merge mai departe ; întrebarea e dacă formele există numai în domeniul gîndirii. Sînt ele doar aspectul pe care îl ia, în înţelegerea noastră

subiectivă, o anume realitate fizică, străină în principiu de orice organizare? Sau mai degrabă Forma e o noţiune generală care îşi află aplicarea şi în afara psihologiei? Putem oare adăuga la fenomenologia formelor şi o fizică a formelor?

Termenii de formă, structură, organizare ţin atît de limbajul biologiei cît şi de acela al psihologiei. O fiinţă vie este un organism, un individ separat de mediu, în ciuda schimbărilor materiale şi de energie care au loc între ele; e un sistem ale cărui părţi, ţesuturi şi organe depind de întreg, şi acesta pare să le determine caracterele. Această organizare nu e numai statică, ci şi dinamică, deoarece jocul tuturor funcţiilor este solidar, şi viaţa fiinţei respective rezultă dintr-un echilibru mobil al tuturor proceselor locale. Cuvîntul adaptare rezumă aceste raporturi complexe ale întregului şi părţilor. Se poate face deci o apropiere între formele psihice şi cele organice.

Cum ar putea fi altfel? Nu e vorba numai de fapte comparabile, ci de fapte conexe. Viaţa mentală a apărut în sînul vieţii fiziologice; e legată prin toate rădăcinile sale de organism. Percepţia şi gîndirea sînt legate de funcţiunile nervoase. Organizarea pe care o studiază psihologul trebuie să fie apropiată de aceea pe care o studiază fiziologul. Dacă percepţia noastră e organizată, procesul nervos care îi corespunde trebuie să fie la fel. Şi dacă nu există elemente psihice independente, cu atît mai puţin există procese cerebrale elementare independente. În 1912, Wertheimer, în concluzia lucrării

sale despre mişcarea stroboscopică, schiţa o teorie a acestui fenomen bazată pe ideea că procesul cerebral produs de către cele două stimulări succesive prezintă acelaşi caracter de unitate ca şi mişcarea vizibilă. Paralelismul există, nu între faptele elementare, ci între forme fiziologice şi psihice care prezintă o comunitate de structură. Aceasta e principiul *izomorfismului* prin care teoria Formei înnoieşte noţiunea veche de paralelism. Prin această doctrină, plină de consecinţe filozofice şi bazată pe amintita proprietate de organizare, ea refuză să stabilească o ruptură între spirit şi corp. Spiritul nu e o forţă organizatoare care într-un chip misterios, printr-o activitate spontană şi necondiţionată, ar face să apară dintr-un haos de procese fiziologice o ordine care le-ar fi complet străină. Şi Köhler dă ca titlu al unuia din capitolele sale cuvintele lui Goethe: *Was innen ist, ist aussen* (ceea ce e înăuntru e şi în afară).

Dar principiul izomorfismului duce la o nouă problemă. Dacă faptul psihologic posedă caracterele formelor, sînt posibile două explicaţii. Aceste caractere îi sînt proprii, fie în virtutea legilor speciale ale vieţii, fie în virtutea legilor fizice generale. Prima teză este vitalistă; ea suprapune, în fiinţa vie, cauzalităţii fizice o altă cauzalitate care se serveşte de prima ca instrument. Forma ca finalitate ar fi străină lumii pur fizice; îngrădirea care anterior fusese negată la trecerea de la fizic la fiziologic ar trebui plasată între biologic şi mental; de-abia în aceasta ar interveni forţele organizatoare,

gîndirea conştientă nefiind decît una dintre expresiile particulare ale acestora.

Teoria Formei respinge această interpretare. Faptul fiziologic, faptul nervos, în toate aspectele lor accesibile ştiinţei, *sînt* fapte fizice ; fiziologia vorbeşte limba fizicii. Dar această concepţie atrage după sine *ipso facto* extinderea noţiunii de formă la *anumite* fapte fizice. Va trebui să cercetăm formele fizice nu numai în fapte fiziologice, descrise în termeni fizici (la fiinţele vii), dar şi în faptele pe care fizicianul le studiază şi le reproduce în laborator. Nu sîntem, desigur, obişnuiţi să le considerăm sub acest aspect. Nu e vorba totuşi de a modifica cunoaşterea lor pozitivă pe care ne-o dă fizica, ci de a arăta că ea justifică această limbă nouă şi aceste clasificări noi. Plecînd de la studiul nostru asupra înţelegerii formelor psihice ne vom strădui să depistăm în faptele fizice anumite analogii. Acestea, împrumutate din cea mai clară şi mai precisă dintre ştiinţe, ne vor permite să înţelegem mai bine formele psihologice. Adevărul principiului gestaltist va trebui să fie dovedit de cursul pe care îl va lua ştiinţa în viitor.

D. LAGACHE [1]

În psihopatologie, ca şi în patologie, structuralismul s-a constituit ca o reacţie împotriva atomismului psihologic. Conceptul de structură la care se fac referirile este acelaşi, de *unitas multiplex*. În loc să se considere tabloul clinic ca o colecţie de simptome, se caută ceea ce formează din acestea un ansamblu ; de exemplu, mania persecuţiei şi grandomania se pot afla în relaţie inteligibilă cu caracterul subiectului (structură paranoică) sau pot prezenta reacţiile unui psihism alterat şi disociat (structură paranoidă). Întrucît simptomele nu sînt „patognomice", adică specifice unei anumite boli, ceea ce distinge afecţiunile mintale e tocmai specificul structurii lor. Adesea, detectarea unei structuri permite un diagnostic, în pofida lipsei relative a simptomelor ; la fel, se poate vorbi de organizare obsesională în lipsa obsesiilor caracterizate.

În consecinţă, situaţia psihopatologiei în raport cu „psihologia normală" s-a modificat. În loc să se mai considere tulburarea mintală ca deranjament al elementelor psihicului, începe să-şi facă loc, după 1910, ideea

[1] D. Lagache, în *Sens et usages du terme structure*, ed. R. Bastide, Mouton, den Haag, 1962, p. 83.

specificităţii ireductibile a bolii mintale. De această concepţie se leagă numele lui Eugen Bleuler (1911), Karl Jaspers (1911, 1913), Charles Blondel (1914), Kurt Goldstein, Eugen Minkowski. Goldstein, de exemplu, făcînd abstracţie de tulburările pur motorii, consideră tulburarea vorbirii la afazici ca o manifestare specială a unei modificări generale care afectează întreg organismul. În timp ce simptomele negative relevă o deficienţă capacitară, simptomele pozitive exprimă reacţia bolnavului faţă de modificarea persoanei şi lumii sale personale. Subliniind originalitatea bolii, psihopatologia se apropie de conceptul de „mentalitate", aşa cum îl găsim la Lévy-Bruhl (mentalitatea primitivă) şi la Jean Piaget (mentalitatea egocentrică a copilului).

Psihopatologia se străduieşte să descopere structura la diverse niveluri de investigare. La nivelul cel mai descripitiv e un „moment evolutiv" al bolnavului şi al bolii pe care ea o descoperă în explorarea cîmpului prezent al relaţiilor subiectului cu lumea sa personală, cu el însuşi, cu trecutul său. Într-o perspectivă mai profundă, dar mai îngustă, e vorba de structura personalităţii, organizarea trăsăturilor personale şi predispoziţiilor morbide. La nivelul cel mai radical, structura devine constituţia psiho-biologică, adică ansamblul dispoziţiilor ereditare şi înnăscute subiectului, al posibilităţilor şi limitelor sale.

ETIENNE WOLFF [1]

Poate că unui grup de biologi i-ar putea trece prin minte să organizeze un colocviu asupra „structurilor" în biologie. Nu s-ar gîndi însă să organizeze un colocviu asupra *sensului termenului* „structură". E de ajuns pentru a ne da seama că acest termen e absolut limpede, că nu e discutat. În disciplina noastră îşi păstrează sensul etimologic, sensul său banal, acela pe care îl găsim definit în *Petit Larousse :* „modul în care e clădit un edificiu". Mai găsim : „modul în care sînt aranjate între ele părţile unui întreg : *structura corpului*". În pofida anumitor rezerve asupra acestui exemplu şi asupra unei accepţiuni atît de întinse a termenului, aceste două definiţii corespund foarte bine folosirii termenului în biologie. Trebuie oare să regretăm că disciplina noastră nu dă loc, ca atîtea alte ştiinţe, la discuţii savante, la eforturi de abordare, încercări de circumscriere a unei noţiuni complexe care scapă mereu definiţiei ? Refuzînd misterul, biologul va pierde poate ceva din prestigiu. Dar rămîne în picioare faptul că

[1] Etienne Wolff în *Sens es usages du terme structure*, ed. R. Bastide, Mouton, den Haag, 1962, pp. 23—26.

structura e o noţiune simplă, că ea corespunde unui lucru dat, şi nu numai unui lucru inteligibil.
Noţiunea de structură corespunde, cu oarecare aproximare, celei de organizare.
Fără îndoială, exemplul din *Larousse*, structura corpului, depăşeşte puţin accepţiunea obişnuită a termenului. Se tinde spre limitarea utilizării la forme de organizare mai precise, unde elementul fundamental este celula. Dar fiinţa vie cuprinde o întreagă ierarhie de structuri. *Structura histologică* defineşte dispunerea celulelor în ţesuturi, a ţesuturilor în organe. Celulele sînt materialele de bază ale edificiului, ca piatra de zidărie la o construcţie. Aceleaşi structuri se regăsesc de-a lungul scării animale. Celulele poliedrice, aliniate regulat în jurul unei cavităţi sau la periferia unui organ, formează un epiteliu. Celulele stelare sau fuzelate, dispuse fără ordine în fibre (mai dense sau mai destinse), constituie ţesutul conjunctiv din care derivă cea mai mare parte a ţesuturilor de susţinere sau de umplere. Celulele cu forme şi proprietăţi speciale se grupează pentru a forma ţesuturile nervoase, musculare etc. Prin extindere se vorbeşte chiar de ţesutul sangvin, ale cărui elemente, deşi dispersate, au o morfologie şi o repartizare constantă. Orice organism metazoar sau metafit este un ansamblu complex de celule. *Teoria celulară* formulată pentru prima dată de Schleiden (1838) şi Schwann (1839) nu are nevoie să fie demonstrată. Ea a trecut în domeniul faptelor, sau, dacă preferaţi, al legilor.

O observare mai aprofundată dezvăluie *structura celulară*. Celula are şi ea o organizare constantă la toate fiinţele vii. E compusă din citoplasmă, dintr-o membrană, un nucleu, diferite organite celulare cum ar fi mitocondrii. Fiecare din aceste elemente, la rîndul său, are o structură mai mult sau mai puţin complexă. Protistele se limitează la acest tip de organizare pe care le-au perfecţionat la un grad ridicat, concentrînd într-o singură celulă toate funcţiile speciale pe care organismele superioare le îndeplinesc cu ajutorul a foarte numeroase celule. Bacteriile însele nu ies din această structură. Cercetările recente au arătat că şi ele posedă un nucleu care scăpase multă vreme observaţiei. Aşadar, structura bacteriană se distinge de structura celulară propriu-zisă. Astăzi, bacteriile reintră în regula generală.
Împingînd investigaţia mai departe, cu ajutorul mijloacelor care depăşesc puterea de analiză a celor mai puternice microscoape optice — microscopul electronic, de exemplu —, se pun în evidenţă „ultrastructurile". E vorba tot de morfologia celulară, dar de structuri foarte fine, pe care analiza microscopică ne permite mai degrabă să le bănuim decît să le discernem. Membrana nucleului, mitocondrii, cilii şi flagelii dezvăluie o structură constantă şi complexă. Ultrastructurile astfel descoperite nu sînt decît o complinire şi o îmbogăţire a morfologiei celulare.

Ba, microscopul electronic permite chiar abordarea analizei structurilor şi mai fine, subordonate structurii celulare : e vorba de *structuri moleculare.*

Puterea de separaţie a microscopului electronic ne permite să vedem fie grupări de molecule, fie chiar molecule de proteine complexe, caracteristice întregii materii vii. Anumite forme vii — ezităm să vorbim de organisme — nu prezintă decît acest tip de structură, şi nu pe aceea celulară : e cazul viruşilor, bacteriofagilor.

Mulţumită absenţei morfologiei celulare s-a putut obţine, prin tratamente chimice moderate, cristalizarea anumitor viruşi ; de exemplu, virusul mozaicului de tabac. Astfel se ajunge la paradoxul materiei vii cristalizabile, care să nu aibă altă organizare în afara *structurii sale chimice.* Să nu ne înşelăm însă : asemenea structuri moleculare, extrem de complexe, sînt caracteristice tot pentru materia vie. Ele sînt actualmente studiate de biochimişti şi biofizicieni cu ajutorul metodelor optice, chimice, fizice. Exemple ar fi difracţia razelor X, fluorescenţa în lumina ultravioletă. Dacă e relativ uşor de stabilit formula globală a unei proteine sau nucleoproteine, în schimb structura stereochimică a unor astfel de molecule e încă în discuţie. Ceea ce trebuie aflat e modul în care se grupează materialele de bază, amino-acizii. Fără îndoială, e vorba de structuri periodice, de lanţuri lungi ale căror verigi sînt aproape identice şi în care diferiţii amino-acizi reapar în aceleaşi poziţii. Ei constituie astfel o reţea

formată, după cum se admite astăzi unanim, din două sau mai multe elice împletite ca un cablu electric şi întărite prin numeroase legături. Aceste lanţuri lungi pot, în funcţie de condiţii, să se întindă sau să se contracte : se vorbeşte atunci de proteine fibroase sau globulare. Aceste structuri sînt specifice proteinelor, deci caracteristice materiei vii, deoarece numai ea le poate elabora, după cîte putem aprecia, în stadiul actual al cunoştinţelor noastre.

Să mergem mai departe cu analiza ? Proteinele se desfac în peptide simple, amino-acizi, aceştia în atomii lor constitutivi C,H,N,O, eventual S şi P. Ne aflăm deci la un nivel de structură care ţine de chimia organică, din care viaţa şi trăsăturile ei au dispărut. Dar aceste elemente sînt materialele fundamentale din care e construită în ultimă analiză întreaga materie vie. Dacă, printr-o operaţie inversă, pornim de la materialele cele mai simple pentru a ne îndrepta spre structurile cele mai complexe, trecem de la structura atomică la structura micromoleculară, de la micromoleculă la macromoleculă, la acest nivel apar structurile vii elementare ; de aici ajungem mai departe la structuri citocorpusculare, la structura celulară, la organizarea ţesuturilor, la morfologia organului şi în fine la aceea a organismului. Se înţelege că numeroase vieţuitoare se opresc la unul sau altul din aceste tipuri structurale. Cele mai evoluate ca organizare — nu ataşăm acestui calificativ nici o judecată de valoare, ci ideea unei complexităţi relative — prezintă deci o ierarhie de

structuri încadrate. Fiecare din ele este făcută din asamblarea de unităţi ale structurii subordonate. E oare vorba de simple juxtapuneri, se reduce fiecare formă de organizare la suma elementelor sale ?

Tocmai aici, printr-un fel de salt propriu fenomenelor vieţii, fiecare grad de organizare prezintă proprietăţi noi. Astfel, un ţesut prezintă, alături de proprietăţile elementelor celulare care îl constituie, reacţii, facultăţi noi care depăşesc pe acelea ale celulelor simple ; s-ar putea spune : proprietăţi sporite de eliberare în raport cu materia inertă. Fiecare nivel de structură defineşte o unitate cu un caracter complet diferit de structura gradului inferior.

EDUARD SPRANGER [1]

Prin însăşi natura lor, actele spirituale pornesc dintr-o conştiinţă unitară individuală — un eu — şi se îndreaptă asupra unui non-eu. Particularitatea acestui mod de cuprindere ni se înfăţişează mai limpede dacă vom construi în mintea noastră un spirit superior, care ar fi capabil să cuprindă *uno intuitu* alcătuirile supra-individuale ale vieţii spiritual-istorice. Cît despre noi, nu reuşim să o facem decît „actualizînd" conţinutul acelei alcătuiri obiective printr-o serie de succesive completări de semnificaţie. Încercînd să caracterizăm acel X ce confruntă eul (ceva asupra căruia sînt direcţionate actele spirituale şi care nu este decît „oarecum" reprezentat în experienţa noastră), vom constata că nu îl putem cunoaşte decît în cadrul anumitor *sisteme* care au fost desemnate pe baza ponderei lor valorice, pentru „oricare centru de trăiri", drept *reţele de semnificaţii*. Nu putem aborda ceea ce e încă amorf, izolat, materialul brut, după cum neoplatonicii nu-şi puteau defini prin predicate pozitive conceptul de materie, dat fiind că pentru ei aceasta însemna ceva în sine total lipsit

[1] Din E. Spranger, *Lebensformen*, Max Niemeyer, Halle (Saale), 1922, pp. 85—88.

„FORMĂ DE VIAŢĂ"

de determinare, sau simpla posibilitate de a primi determinări. Ne mai putem însă pune întrebarea, dacă nu există cumva un fel de plămădire primordială, fundamentală, pe care să se sprijine toate celelalte, astfel încît să ne apară ca deduse din cea dintîi sau fundate pe ea. Există în filozofie tendința de a privi formele teoretice de determinare (gîndirea și cunoașterea ca extindere a gîndirii) drept o astfel de formă primordială. Lucru lesne de înțeles, dat fiind că filozofia însăși e o știință și deci pune atitudinea teoretică în fruntea tuturor atitudinilor spirituale. Este însă o eroare imensă, aș spune : păcatul originar al filozofiei, că transformă pe furiș particularitatea instrumentului ei într-o însușire a materialului. Filozofia trebuie să fie întotdeauna cunoaștere. Dar obiectul acestei cunoașteri este totdeauna mai mult și altceva decît o simplă relație teoretică. După cum estetica nu transformă arta în știință, tot așa filozofia nu poate reduce sensul vieții la simplă teorie. Atît filozofia, cît și estetica pun în lumină structuri ale vieții pe care nu au făcut decît să le descopere, și anume tocmai în lumina proprie lor, aceea a analizei teoretice. Dar în forma teoretică trebuie totdeauna să se păstreze și conținutul ateoretic. Am ținut seama în cele de mai sus de acest fapt, afirmînd : în orice experiență purtătoare de sens sînt cuprinse simultan *toate* direcțiile de sens, chiar dacă una singură domină, dă tonul hotărîtor. Aceasta nu era decît o afirmație preliminară metodică. Putem să oferim un exemplu doveditor.

Cînd vorbim despre „natură" ne referim, evident, la ceva mai mult decît la o „experiență". Căci natura ca întreg nu poate fi obiectul unei experiențe. La acest întreg ne referim numai în gîndirea noastră sau, mai pe scurt, natura este o idee. Sensurile însoțitoare acordate acestei idei pot însă diferi mult între ele. Nu este nevoie ca acest act de gîndire să fie prin coloratura sa *principală* un act teoretic. Aceasta s-ar putea întîmpla numai dacă am înțelege natura drept un sistem închis, o însumare de entități identic recurente, care se comportă după legi identice. Această semnificație o capătă natura pentru cercetătorul care aruncă asupra ei rețeaua de categorii și forme ale gîndirii, indiferent dacă merge pînă la o cuantificare totală în ecuații matematice sau se oprește la principiul de explicare al formelor substanțiale. Există însă și posibilitatea de a aborda în alt chip acest întreg „natura" : putem să-i „intuim" viața în bogăția ei de nuanțe și culori, în parfumul, ritmul, jocul ei de forme, armonia ei. Aceasta e natura interpretată *estetic*. Iarăși în alt chip e concepută cînd scara valorică e în funcție de *utilitatea* ei pentru menținerea și îndestularea vieții omenești. În sfîrșit, natura ca întreg (pe care numai teoreticianul o vede ca fiind mereu identică cu sine) poate fi deplasată într-un context de semnificație *religios* și poate deci însemna, în funcție de diversele valori ce îl domină, viața universală care îl poartă și ocrotește pe individ, sau treapta păcătoasă a materiei și cărnii, sau chiar o aparență lipsită de valoare, „înapoia" căreia abia se află ade-

vărata semnificaţie a vieţii. Ba mai mult, s-ar putea ca unii să califice drept metafizic-religioase *toate* interpretările amintite, întrucît se referă la natură ca întreg, care niciodată nu ne-ar fi dat nemijlocit. Diversele coloraturi fiinţează totuşi în continuare, chiar şi în cazurile cînd se cuprinde şi se integrează în diversele zone de semnificaţii numai cîte o mostră a aşa-numitei naturi, spre exemplu o plantă.

Firește, astfel de delimitări ale unor mari zone de semnificaţii nu reprezintă, la rîndul lor, decît abstractizări ale unei reflecţii pur teoretice. Efectuarea unui act implică viaţa în indivizibilitatea ei, iar la fiecare act global participă *toate* direcţiile de semnificaţii, după cum am arătat mai sus. E drept că această primă precizare a fost destul de aproximativă. Sarcina propriu-zisă a analizei constă în a determina stratificarea actelor (diferită de la caz la caz) în interiorul actelor globale conferitoare de sens, stratificare ce reprezintă însăşi structura acestui complex. Căci semnificaţiile nu constituie un complex liniar, ci se întretaie în repetate rînduri, astfel încît straturile pot fi dispuse multiplu-recurent, aşa ca într-o baterie de elemente voltaice. Mai tîrziu, vorbind despre structurile vieţii, vom trata doar complexiunile primare. Dar încă de pe acum trebuie spus că e vorba de o simplificare metodică. Voi cita două exemple de stratificare multiplă, care aparţin celor relativ simple.

Acţiunea *estetică* a unei catedrale medievale este bazată pe o bogăţie de acte heterogene. Stratul cel mai de jos îl constituie actul de cunoaştere primitiv, prin care de-

terminăm contururile exterioare ale obiectului ca un fragment al lumii *realului*, percepem anumite regularităţi de forme şi de proporţii, recurenţe ale unor elemente formale etc. Încă de aici se leagă anumite impresii estetice elementare. La aceasta se adaugă *înţelegerea* finalităţii. Înţelesul *deplin* al acesteia nu e cu putinţă fără o uşoară nuanţă de reculegere religioasă, care implică judecata tacită: „O casă a Domnului!" La aceasta se adaugă propoziţia latentă de cunoştinţă istorică: „Un trecut multisecular". În intuirea proporţiilor construcţiei vibrează categoric şi măsura forţei realizării umane; poate că din aceasta se reliefează şi o nouă judecată teoretică, abia surprinsă de conştient: „O uriaşă realizare a colaborării umane, care nu ar fi fost cu putinţă fără o armonizare a sufletelor." — Probabil că această ţesătură de sensuri este încă mai bogată. Impresia finală ar putea fi una religioasă, aşa cum se şi întîmplă la mulţi. Pe de altă parte poate fi şi fundamentul pe care se înalţă un act estetic integrator: *experienţa empatică a formei dobîndite de sublim.*

Sau, mai simplu: „Acesta (e vorba de un inel) străluceşte." Trăire estetică primitivă. „El este de aur" (teoretic). „Aurul e rar" (sau ceva asemănător). Judecată de valoare economică. „Îl am de la mama." Transpare sensul vital al acestei relaţii de *dragoste*. „L-aş dărui numai o dată cu viaţa." (Comparaţie a valorii economice cu cea religoasă.) „Ţi-l dăruiesc ţie." — Sensul deplin al *acestui* gest, care în cele din urmă ni se prezintă

numai sub forma unui act individual concentrat, se fundează aşadar în sens spiritual pe un complex de alte acte spirituale şi nici nu poate fi înţeles deplin decît prin realizarea ulterioară a unor astfel de stratificări de acte. Pentru analizele separate ale ştiinţelor umaniste se deschide aici un cîmp nesfîrşit. Problema este de a studia tipurile extrem de diferite de fundamentare a actelor de valorificare, a trăirilor valorice şi a organizărilor permanente de valori. Pentru a putea trasa cîteva linii clare în acest cîmp de infinite posibilităţi, vom apela la o construcţie simplificatoare. Ea constă în aceea că vom acorda fiecăreia din *principalele* zone de semnificaţii pe de o parte *orientarea* corespunzătoare a eului, pe de altă parte forma de existenţă caracteristică a *obiectelor*. Chiar dacă contururile trasate aici nu pot fi decît foarte aproximative, mi se pare că, datorită lor, ni se deschide un întreg univers de probleme, pe care pînă acum filozofia abia dacă le-a luat in seamă.

Influenţa unilaterală de pînă acum a ştiinţelor naturii asupra psihologiei se vădeşte şi în interpretarea plană a noţiunii de eu.

[...] Dacă raportăm aceste elemente interpretate pozitivist ale „pur" psihicului la *actele* prin care se cuprinde concretul, obţinem tot atîtea aspecte, foarte diferite, ale eului, cîte zone de semnificaţii ale obiectului există ; în ele se împletetesc efectuările individuale de act şi trăire. Firește, aceste acte şi trăiri sînt ele însele procese temporale care se constituie, din punct de vedere psihologic, dintr-un număr limitat de funcţii şi conţinuturi elementare.

Dar prin aceste acte şi trăiri se percepe de fiecare dată un sens specific care dă o nuanţă de semnificaţie specifică şi subiectului actelor şi trăirilor. Fiecărui conţinut de semnificaţie obiectiv îi corespunde ca un corelat un anume conţinut de semnificaţie al eului, cu alte cuvinte : în fiecare zonă de semnificaţie se dezvăluie o relaţie subiect-obiect cu totul specifică, ce poate fi luminată din ambele laturi, atît dinspre subiect, cît şi dinspre obiect. Plastic, ne putem reprezenta semnificaţia variabilă a eului sub formă de cercuri concentrice, deoarece eul pare să se extindă şi să se contracte în diferitele contexte de semnificaţii. În acest caz, fiecăruia din cercuri i-ar fi coordonat un strat obiectiv specific. Căci prin fiecare categorie fundamentală de acte psihice de semnificaţie se aprehendează un mod existenţial aparte. Invers : fiecărei categorii de obiecte îi corespunde o categorie valorică specifică. Nici aceste realităţi nu au fost luate sistematic în considerare de filozofie pînă acum.